Советское кино

10

1935

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Советское кино

Ежемесячный журнал

Орган
ЦБ секции
Творческих
Работников
ЦК Союза кино

5-й год издания

10

1935

ОКТЯБРЬ

СОДЕРЖАНИЕ № 10

Стр.

ПЕРЕДОВАЯ — Маленьким зрителям — большое искусство 3

ШВАРЦ и АЛЕЙНИКОВ — Леночка и виноград 6

Г. РОШАЛЬ — Искусство и игра 14

А. НОВОГРУДСКИЙ — Поиски героя . . 20

Р. КАЦМАН — Великий воспитатель . . 26

И. ПОПОВ — О детском фильме 32

МАРСЕЛЬ ПАНЬОЛЬ — „Мерлюс“ . . . 40

С. ГИНЗБУРГ — О коммерции, театре для бедных, драматурге Паньоле и кинопьесе „Мерлюс“ 49

К. ГАВРЮШИН — Будь готов 53

В. СОЛЕВ — Рассказы в картинках — на экране 57

ХРОНИКА КИНО 61

БИБЛИОГРАФИЯ 64

Выходит
под редакцией
Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Калатозова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (ответственный редактор)

На второй полосе обложки — арт. Янина Жеймо в роли Леночки в фильме режиссера Кудрявцевой „Разбудите Леночку“, оператор Г. Филатов. Производство орденоносной кинофабрики Ленфильм.

Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенберг.
Клише изготовлены цинкографией Жургазоб'единения под руководством т. Цуцкова

Маленьким зрителям— большое искусство

Исключительное внимание партии и правительства и лично товарища Сталина к вопросам обучения и воспитания наших детей подняло на большую принципиальную высоту вопросы школьного дела, создания художественной литературы для детей, а также производства художественных и научно-популярных фильмов для детей.

Главное управление кино-фотопромышленности при СНК СССР уделяет большое внимание делу производства художественных фильмов. Однако об'ективно оценивая положение художественной кинематографии для детей, нужно признать, что она пока находится в зачаточном состоянии. К делу организованного и систематического производства художественных фильмов для детей кинопроизводство только приступает. Те большие и значительные произведения киноискусства для детей, какие дала советская кинематография за последние десять лет, есть результаты отдельных усилий руководства кинематографии, отдельных ее киноорганизаций и кинорежиссеров. Жесткая и решительная линия на производство специальных фильмов для детей взята лишь в 1934 году. Важность и ответственность этого дела далеко не всеми понимается. На кинопроизводстве до сих пор существует еще вреднейшая тенденция рассматривать детский фильм не как подлинное искусство, а как своеобразный подсобный материал к общей культурно-просветительной работе с детьми.

Отсюда и трактовка темы и ее художественное решение носят часто тот «культпросветовский» характер, который решительно изгоняется из так называемого «большого» киноискусства.

Репертуар художественных фильмов, специально рассчитанных для детей, насчитывает сейчас свыше ста названий. Однако специально детские фильмы, могущие стать в уровень с большим произведением киноискусства, насчитываются единицами. Это «Рваные башмаки» режиссера М. Барской, «Отчаянный батальон» режиссеров Угрюмова и Народицкого, «Разбудите Леночку» режиссера Кудрявцевой, «Партизанская дочка» режиссера Маслюкова и «Новый Гулливер» режиссера Птушко. Если просмотреть выпуск художественных фильмов по годам, то меньше всего было сделано фильмов в 1927 и 1929 годах (по два фильма). Самым «плодотворным» по количеству фильмов явился 1932 год (двенадцать фильмов). В 1933 году было произведено шесть фильмов, 1934 год дал десять названий и 1935 год должен дать свыше двадцати названий.

Лучшие детские фильмы созданы в 1933 году («Рваные башмаки» и «Отчаянный батальон») и в 1934 году («Разбудите Леночку», «Партизанская дочка», «Новый Гулливер»). В эти годы за счет сокращения количества фильмов руководство и творческие кадры советской кинематографии сосредоточили внимание на качестве своей продукции и добились далеко не малых результатов. Но однако если присмотреться к большинству кинофильмов для детей, то становится заметной схематичность в построении их сюжета, недостаточная напряженность действия, слабость фабулы, серость и однообразие образов героев. Герои даже лучших детских фильмов — это мальчики и девочки, поступки которых недостаточно ярки для того, чтобы раскрыть и выявить своеобразный и живой характер советских ребят. В большинстве картин поведение героев надумано, не вытекает из их характера, ча-

сто не оправдано психологией ребенка, его мировоззрением. Так, в последней детской картине треста Украинфильм «Удивительный сад» режиссера Френкеля, отличающейся от ряда других детских фильмов наличием ярких эпизодов, хорошей бодрой музыкой, а также сюжетностью, основным недостатком является пассивность героя фильма — талантливого мальчика-музыканта. Мальчик позирует, улыбается, играет на скрипке, но поступки, раскрывающие характер ребенка, отсутствуют. Между тем детские фильмы остаются в памяти зрителя, закрепляются в сознании и живут долгие годы лишь тогда, когда в напряженном действии раскрывается характер ребенка, когда в каждом поступке героя видны качества воли, самоотверженности, разумного упорства и самостоятельности, какие отличают советского ребенка от буржуазных баловней и маменькиных сынков. Этим, например, определяется ценность фильма «Бомбист» режиссера Журавлева. Поэтому лучшими образцами детских фильмов остаются до сих пор «Рваные башмаки», «Отчаянный батальон» и «Партизанская дочка».

В картине «Рваные башмаки» режиссер Барская показала своеобразие психологии ребенка. Ей удалось продемонстрировать галлерею ярких типов пролетарских детей. Реж. Барская выдвигается в первые ряды мастеров детского киноискусства, потому что она умеет подметить в ребенке индивидуальные черты, ярко раскрывающие его психологию и характер. Разговоры о «любовании ребенком» глазами взрослого, разговоры о том, что «Рваные башмаки» — фильм о детях, но не для детей, конечно, нелепы и характеризуют лишь тех, кто их начинает — досужих «педагогов», готовых во имя ими же надуманной «педагогической» нормы вогнать искусство в рамку схемы, ходульного героя «культпросветфильма».

Статья режиссера М. Барской «Дети и советское кино», помещенная в газете «Правда» от 3 сентября с. г., показывает какую большую глубокую и серьезную работу нужно проделать для того, чтобы не только найти подходящего детского актера для кино, но чтобы изучить и понять психологию этого «актера», как и психологию маленького зрителя. Режиссеры и сценаристы, создающие детские фильмы, должны быть подлинными, большими художниками своего большого искусства для детей. Как каждый большой художник изучает среду, обстановку, людей, которым он посвящает произведения, так и художник детского кино должен изучать всесторонне и глубоко ребенка, детские воспитательные и школьные учреждения, детские общественные организации.

Прошло то время, когда художнику детского кино приходилось бороться за право постановки детского кинофильма. Сейчас мастер детского кино должен утверждать свою силу художника знанием своего дела, художественной эрудицией, умением сплотить вокруг себя лучшие писательские и актерские силы. Ремесленничеству должен быть положен конец.

Детское киноискусство—это не маленький раздел большой кинематографии, а самостоятельная большая и важнейшая отрасль искусства. В искусстве детского кино имеются свои жанры, свой круг тем, своя проблематика, отдельные группы и категории кино: для фильмов дошкольного и сценаристы для всех жанров детского кино: для фильмов дошкольного и школьного возраста (младших, средних или старших классов средней школы). Должны быть созданы художники детского исторического приключенческого, фантастического фильма. Нужно выдвинуть и воспитать художников кино, которые смогут дать произведения о советской школе и советских школьниках, о жизни, быте и работе пионеров. Художник детского киноискусства должен определиться, выявить свое лицо не в декларациях, а на деле, в большой творческой работе. Это не значит, что художник не должен делиться опытом своей работы. Обмен опытом работы, всестороннее освещение опыта работы мастеров кино должно найти широкое место как в общей, так и в специальной печати. К систематическому освещению этого опыта сейчас и приступает редакция журнала «Советское кино». Однако нужно

положить предел пустозвонным декларациям, подменяющим живую плодотворную творческую работу.

За небольшой срок работы Студии детского кино при Ленфильме мы уже имеем интересный опыт работы над сценарием, организации писателей и драматургов вокруг студии.

Московская экспериментальная студия, созданная по специальному решению правительства, также имеет уже замечательный опыт работы с детьми.

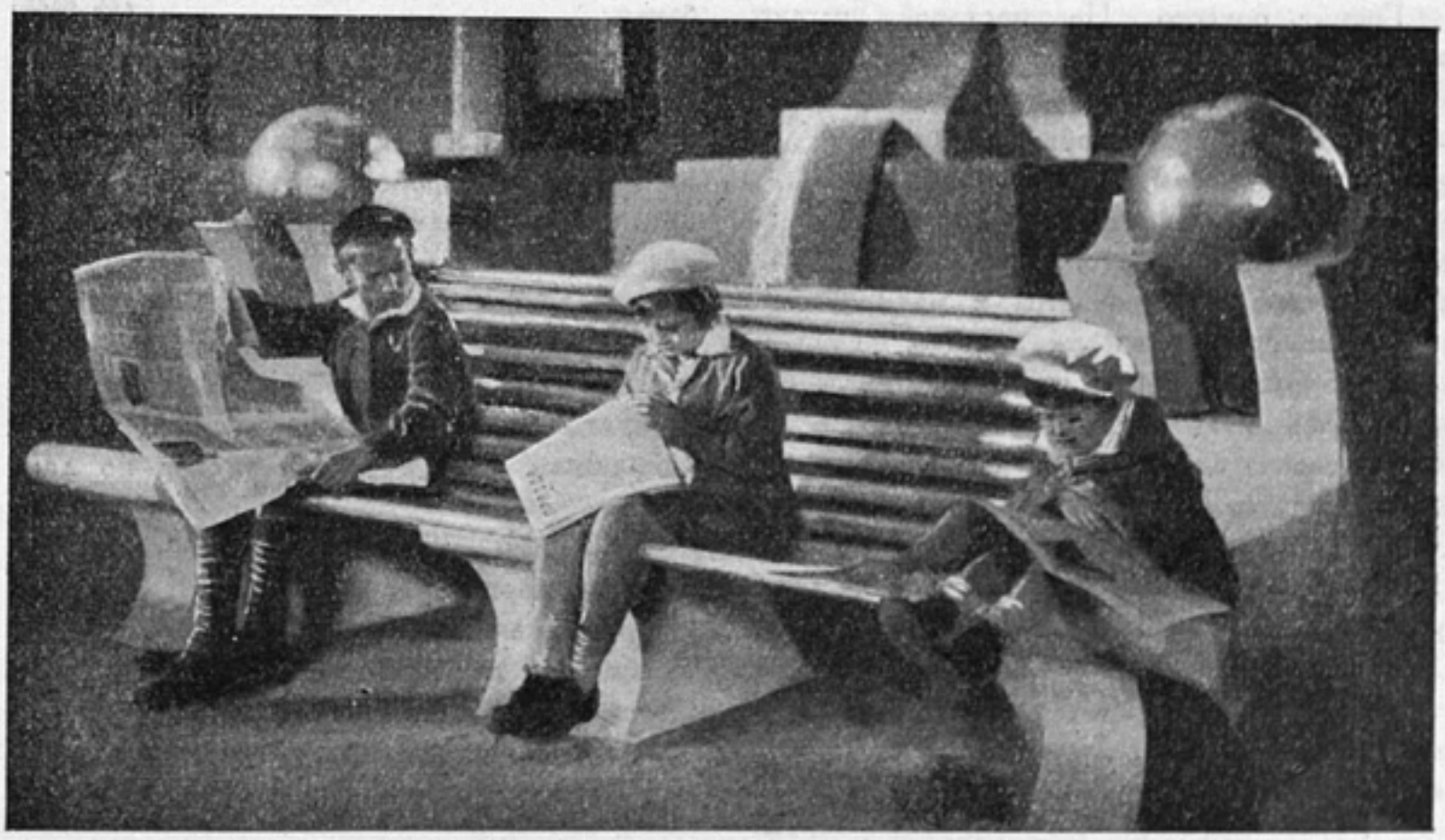
Крупицы опыта ленинградской и московской студий нужно тщательно изучать и быстро распространять на другие фабрики и студии. Мы имеем сейчас попытки некоторых киноорганизаций (особенно национальных) отказаться от работы над детскими фильмами. Этим попыткам надо дать самый решительный отпор. А такие тенденции имеют место. Так трест Белгоскино в ответ на приказ ГУКФ о создании специальной детской студии заявил, что тресту Белгоскино создание студии «не под силу» (?). Единственный намеченный в производственном плане 1935 года детский фильм оказался законсервированным. И это после того, когда кинофабрика «Советская Беларусь» имеет уже неплохой опыт постановки детских фильмов («Полесские Робинзоны»).

Перед советской кинематографией партия и правительство поставили большую, почетную и ответственную задачу — создания большого искусства кино для детей. К решению этой задачи нужно привлечь кинопроизводство всех трестов и организаций Советского союза. Дело создания советских детских фильмов есть дело всей советской кинематографии, всех ее фабрик и трестов. Лучшие техники и организаторы советского кинопроизводства, все творческие кадры советской кинематографии, писатели, драматурги театра и кино, критики должны стать энтузиастами кинематографа для детей.

Задача создания большого киноискусства для детей должна быть решена быстро и хорошо.

Наши дети должны и будут иметь хорошие, интересные, волнующие художественные фильмы!

Кадр из научно-фантастического фильма режиссера В. Журавлева «Космический рейс». Оператор А. Гальперин, фильм снимается на кинофабрике Мосфильм. На фото — юные астрономы. Сценарий и постановка консультировались заслуженным деят. науки К. Э. Циолковским



«Комната Леночки». Эскиз художницы Словцовой к фильму режиссера Кудрявцевой «Леночка и виноград». Фильм снимается на орденоносной фабрике Ленфильм

Леночка и виноград

Сценарий ШВАРЦА И АЛЕЙНИКОВА

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Солнечный день.

Улица большого города.

Гремит оркестр. По мостовой шагают красноармейцы. Ребята с восторгом бегут перед музыкантами. Прохожие останавливаются, смотрят на марширующих.

Вот музыка замолкла.

Слышен только мерный топот ног.

Музыканты меняют ноты.

Дирижер поворачивается к музыкантам.

Сейчас оркестр загремит снова.

Но вдруг из ворот дома, с которым поровнялись музыканты, стремительно выбегает девочка лет двенадцати. Она бросается к дирижеру. Тот уже поднимает руку, чтобы дать знак музыкантам, но девочка к его великому изумлению виснет у него на руке.

— ЭТО КТО ТАКОЙ? — возмущенно кричит дирижер.

— Я — ЛЕНОЧКА! — отвечает девочка, старательно маршируя рядом с дирижером.

— ЧТО ВАМ НАДО?

— ОЧЕНЬ ПРОШУ ВАС — НЕ ИГРАЙТЕ НА НАШЕЙ УЛИЦЕ.

Дирижер хохочет. Поворачивается к трубачам:

— ГОВОРИТ: НЕ ИГРАЙТЕ НА НАШЕЙ УЛИЦЕ.

Первый ряд со смехом передает эту фразу второму. Второй — следующему. Фраза эта, сопровождаемая веселым гулом, обходит все ряды.

Последний в строю «замыкающий» — маленький веселый красноармеец, услышав эту фразу, хохочет особенно весело и, повернувшись, кричит в пространство в неудержимом восторге, хлопая себя по ляжкам.

— НА НАШЕЙ УЛИЦЕ!

Снова дирижер и Леночка.

Продолжая смеяться, усатый дирижер спрашивает девочку:

— ПОЧЕМУ ЖЕ?

Наклоняет к ней ухо — он много выше.

Леночка говорит ему в самое ухо:

— У НАС ЗАВТРА ЭКЗАМЕН. МЫ СИДИМ И ГОТОВИМСЯ.

Лицо дирижера внезапно делается серьезным.

Он кивает многозначительно головой, становится на цыпочки, поворачивается к трубачам и серьезно и тихо говорит им что-то. Те тоже мгновенно принимают серьезный вид и также многозначительно кивают головами. Становятся на цыпочки и идут на цыпочках. Передают эту фразу дальше. Повсюду эта фраза вызывает такую же реакцию. Наконец, фраза доходит до замыкающего, который все еще неудержимо хохочет, выкрикивая от времени до времени:

— НА НАШЕЙ УЛИЦЕ!

Услышав сообщение соседей, замыкающий делается столь же серьезен, как все. Даже важность какая-то появляется у него на лице. С уважением глядя на дом, из которого выбежала Леночка и который теперь далеко позади, замыкающий несколько раз многозначительно кивает головой и говорит:

— К ЭКЗАМЕНУ ГОТОВЯТСЯ.

Идет на цыпочках, прикрывая рот, чтобы не захохотать. Весь отряд теперь марширует на цыпочках.

Леночка сначала жмет руку усатому дирижеру, потом в порыве восторженной благодарности подпрыгивает и целует его. Тот хохочет, расправляя усы.

Часть сворачивает за угол.

Леночка торопливо бежит домой, она подпрыгивает на-ходу. Она довольна.

Вбегает во двор.

Вдруг взрыв звуков страшной силы оглушает ее.

Леночка в ужасе.

Ребята составили во дворе свой шумовой оркестр. Одни играют на гребенках, другие на жестяных дудочках, на игрушечных гармошках, третьи бьют в кастрюли, в тазы. Самый маленький колотит поленом по старой ванне.

Леночка, как коршун, бросается в середину оркестра. Хватает мальчика, играющего на жестяной трубе. Звуки жестяной трубы делаются жалобными. Мальчик вырывается. Звуки становятся торжествующими.

То же происходит и с другими инструментами — гармониками, гребенками. Ребята продолжают играть, как бы не замечая Леночки, не сводя глаз с дирижера.

Тогда Леночка бросается к дирижеру.

Некоторое время, задумавшись, глядит на него. Ясно, этот оркестр настолько дисциплинирован, что воздействовать на него возможно только через дирижера.

Повар «Дядя Петя». Эскиз художницы Словцовой к фильму режиссера Кулявцевой «Леночка и виноград». Фильм снимается на орденоносной фабрике Ленфильм

Леночка становится позади дирижера и хватает его за кисти рук. Вначале ей удается только чрезвычайно замедлить темп.

Оркестр играет то же самое, что до сих пор, только в высшей степени растягивая мелодию. Вот он стал играть тише. Леночке удалось полнее овладеть руками дирижера. Дирижер настолько увлечен своим делом, что не замечает Леночки. Леночка меняет темп, оркестр играет марш. Леночка пятится, тянет за собой дирижера. Оркестр идет следом. Маленький волочит ванну.

Пятясь, выводит Леночка дирижера и весь оркестр на улицу, на мостовую. Уводит его туда же, за угол, куда ушли красноармейцы.

Снова, радостная, вприпрыжку мчится домой Леночка.

Она во дворе.

Вдруг прямо перед ней из окна первого этажа высовывается тромбон. Играет. Тромбон то подымается вверх, то опускается вниз. Леночка кричит что-то в окно, звуков ее голоса не слышно, настолько громко гре-

Кучер. Эскиз художницы Словцовой к постановке режиссера Кудрявцевой «Леночка и виноград». Фильм снимается на орденоносной фабрике Ленфильм

мит труба. Дует в тромбон великан с необычайно развитой грудной клеткой и чудовищной мускулатурой. Он в майке без рукавов. Бицепсы так и ходят.

Убедившись, что тромбона не перекричать, Леночка оглядывается, видит забытый ребятишками мячик, швыряет его в раструб. Глядит с надеждой в трубу. Звуки ненадолго делаются глуше. Леночка удовлетворенно кивает головой.

Музыкант, не открывая глаз, дует во всю мочь, стараясь добиться прежней силы звука. Щеки его раздулись. Еще одно усилие — и твердый мячик вылетает из трубы, как заряд из дула. Ударяет со страшной силой Леночку в лоб. Леночка отходит пошатываясь. Удар оглушил ее. Медленно валится она на землю.

Дикие вопли тромбона скоро приводят ее в себя. Она тихо подкрадывается и нацеливается. Она хочет схватить тромбон.

Прыгает. Но как раз в этот момент тромбон поднялся. Леночка промахнулась. Прицеливается снова. Наконец ей удается уцепиться за трубу. Силач-музыкант вздергивает трубу вверх. Леночка повисает в воздухе, но со свойственным ей упрямством не бросает трубы.

Для силача вес Леночки совершенно ничего не значит. Он поднял трубу вверх. Кружит трубу. Глаза вдохновенно закрыты. Леночка висит в воздухе, отчаянно болтая ногами. Наконец, ей удается встать на подоконник.

— УМОЛЯЮ ВАС! — кричит она в самое ухо силача, —

— ИГРАЙТЕ ПОТИШЕ!

Леночка спрыгивает с подоконника силача во двор.

Из окна музыканта несется теперь тихая, простая мелодия.

Под звуки этой мелодии взбегает Леночка наверх.

Стучит в дверь.

Никакого ответа.

Стучит сильнее.

Ответа нет.

Стучит с такой силой, что кусок штукатурки падает со стены.

Нет ответа.

Девочка встревожена.

Она сбегает с лестницы. Смотрит на закрытое окно второго этажа, карабкается по водосточной трубе. Пробирается по карнизу к окну. Открывает его.

За столом сидят ребята. Их восемь человек. Головы у всех у них закутаны до того, что кажутся бесформенными узлами.

На председательском месте Рощин. Это — живой, нервный человек, с маленькой бородкой. Пенсне он все время теряет и ловит с необычайной ловкостью. Пенсне у него без шнурка. Голова его закутана шалью. Ребята уткнулись в книжки. Рощин проверяет тетрадки ребят.

Увидя Леночку, ребята начинают разматывать свои закутанные головы. Вот один из них снимает с головы простыню.

Полная тишина.

Когда простыня снята — едва слышен шум улицы.

Под простыней полотенце.

Полотенце снято.

Звуки становятся слышней.

Под полотенцем башлык.

Под башлыком наушники от радио.

За ними вата.

За ватой в самых ушах — пробочки из-под аптечных пузырьков.

Когда вынуты пробочки — слышны все звуки.

Другой закутан иначе. Под грудой платков и шарфов у него на ушах чайные блюдца.

У третьего — свернутая вчетверо газета.

Леночка с глубоким возмущением глядит на ребят.

Вот все ребята и Рощин — раскутаны.

Только один мальчик сидит, попрежнему склонившись над книгой. Локти положил на стол. Щеки подперты ладонями.

Леночка вскрикивает:

— Я НАДРЫВАЮСЬ, Я СТАРАЮСЬ, Я ТИШИНУ УСТРАИВАЮ, А ВЫ НИЧЕГО НЕ СЛЫШИТЕ?

Петя Рогов отвечает:

— ЗАТО МЫ УСПЕЛИ ВСЕ ПРОЙТИ.

Леночка еще больше негодует:

— ЗНАЧИТ, ВЫ ЗАВТРА СДАДИТЕ НА ОТЛИЧНО, А Я НЕТ? ЗНАЧИТ, ВЫ КАК ЛУЧШИЕ ПОЕДЕТЕ НА ЮГ, В ВИНОГРАДНИКИ, А Я НЕТ? Я ДЛЯ ВАС БЕГАЮ, А ВЫ УЧИТЕСЬ!

Ребята говорят вперебивку, взволнованно:

— ДА НЕТ...

— ДА ЛЕНОЧКА...

— ДА МЫ С ТОБОЙ...

— ДА РАЗВЕ МЫ...

— ДА НУ...

— ДА БРОСЬ...

— ДА СЯДЬ...

Леночка набрасывается на Рощина.

— А ЕЩЕ РУКОВОДИТЕЛЬ! КРУЖОК ЮННАТОВ У НАС САМЫЙ ДРУЖНЫЙ? СПАСИБО!

Рощин, все время волнуясь и теряя пенсне, пробовал вставить слово. Это ему не удавалось. Наконец, он хватается за последнее средство:

— ДОВОЛЬНО! — кричит он, —

— УСПОКОЙТЕСЬ, ПОЙТЕ!

Ребята запевают песню юннатов. Леночка сначала слушает угрюмо, но в середине песни смягчается и начинает петь тоже. Мелодия песни — та самая, которую стал играть тромбонист, после того как Леночка поговорила с ним. Звуки тромбона были чуть слышны все время. С началом песни они усиливаются. К тромбону присоединяются другие инструменты. Песню юннатов сопровождает целый оркестр, играющий очень тихо.

ПЕСНЯ

Налево и направо,
Куда не глянешь ты:
Деревья, птицы, травы,
И звери, и кусты.
Растут, поют, летают,
Шуршат, рычат, свистят,
Еду себе хватают,
И знать нас не хотят.
А мы — постой, постой-ка,
А мы вас знать хотим,
А мы вас втянем в стройку,
В товарищи включим.
Рычи, но там, где надо,
Цвети сто тысяч раз, —
Для этого юннаты
И изучают вас.

Леночка успокаивается после песни. Садится. Раскрывает книжку и вдруг замечает мальчика, того, что не раскутал головы вместе со всеми. Он все так же сидит за книжкой. Локти на столе. Щеки подперты ладонями.

— АНТОН! — вскрикивает Леночка.

Антон крупным планом. Локти его связаны шнурком, чтобы не раз'езжались. Голова очень уютно покоится на надежной подставке из рук.

— АНТОН!

Он не шевелится.

— АНТОН!

Вместо ответа все слышат только легкий храп.

Леночка хватает с комода ножницы.

Разрезает шнурок.

Локти Антона раз'езжаются...

Закутанная голова с мягким стуком падает на стол. Легкая пауза и снова храп, тоненький и спокойный.

Ребята возмущены:

Петя Рогов: ОН МЕНЯ ДОВЕДЕТ, ЧТО Я С УМА СОЙДУ!

Маруся: МОЖНО, Я ЕГО УЩИПНУ?

Вася Бабкин: ВЗЯЛИ НА БУКСИР, А ОН ДРЫХНЕТ.

Соня: Рощину (задумчиво): БОРИС БОРИСОВИЧ, КРЕПЧЕ ВСЕХ СПЯТ СЛОНЫ ИЛИ КТО?

Шура Орлов: САМОГО ЛЕНИВОГО НАМ ПОДБРОСИЛИ НА ШЕЮ.

Туся: МЫ САМИ ВЗЯЛИСЬ ЕГО ПОДТЯГИВАТЬ, ТОЛЬКО РАЗВЕ ЕГО ПОДТЯНЕШЬ?

Леночка хватает Антона за плечи и сажает его. Раскутывает ему голову. Трясет его.

Антон открывает глаза.

Весело улыбается.

Говорит:

ОХ, БРАТИШЕЧКИ, КАКОЙ Я СОН ВИДЕЛ ПРИЯТНЫЙ! БУДТО СХВАТИЛ МЕНЯ ТИГР, ПРИНЕС К СЕБЕ И КОНФЕКТАМИ УГОЩАЛ.

Леночка в ужасе всплескивает руками.

— ТЫ ПОЙМИ! — говорит она Ан-

тону вразумительно. ЗАВТРА ПОСЛЕДНИЙ ЗАЧЕТ? ЗАВТРА! ОТЛИЧНИКИ ПОЕДУТ НА ЮГ? ОБЯЗАТЕЛЬНО! В ВИНОГРАДНЫЙ СОВХОЗ? А КАК ЖЕ! ПОД НАЗВАНИЕМ «ЗОЛОТАЯ ЛОЗА»? НУ, ДА! НУЖНО ЗАВТРА СДАТЬ НА ОТЛИЧНО? НУЖНО! СОБРАЛИСЬ ВСЕ РЕБЯТА У МЕНЯ ГОТОВИТЬСЯ? ВОТ ОНИ! А Я ВМЕСТО ТОГО, ЧТОБЫ ПОВТОРЯТЬ — НА ТЕБЯ ДОЛЖНА ВРЕМЯ ТРАТИТЬ? КРАСИВО ЭТО? НЕТ, ЭТО СОВЕРШЕННО НЕКРАСИВО!

— АНТОН! ДА ОН ОПЯТЬ УСНУЛ...

Общими усилиями будят Антона.

Рощин машет руками.

— СПОКОЙНО. ГЛАВНОЕ НАДО БЫТЬ СПОКОЙНЫМИ. СЕЙЧАС СЕМЬ ЧАСОВ. ЕЩЕ ЕСТЬ ВРЕМЯ, ДРУЖНО! РАЗОМ! СЕЛИ, ПОВТОРЯЕМ.

Утро.

Класс.

В классе благоговейная тишина.

Знакомые нам ребята сидят, ждут зачета. Рощин с ними.

Ребята сдают зачет по зоологии.

Учитель Василий Иванович Перцов. Человек большого роста. Говорит басом. Он ходит вдоль столов, на которых стоят чучела, лежат отдельные части составных скелетов волка, коровы, кошки.

— ПЕТЯ РОГОВ! — вызывает учитель басом.

Петя Рогов внезапно пугается.

— Я С УМА СОЙДУ! — шепчет он и идет к столу.

— ДА ТЫ НИКАК ИСПУГАЛСЯ? — удивляется Василий Иванович. ВЕСЬ ГОД БЫЛ ИЗ ЛУЧШИХ, А ТЕПЕРЬ ИСПУГАЛСЯ? ЭТО, БРАТ, НИ К ЧЕМУ. СЛОЖИ-КА СКЕЛЕТ КОРОВЫ.

Рощин шепчет Леночке энергично:

— ВЫ ВСЕ ГЛУПЦЫ.

— ПОЧЕМУ? — шепчет Леночка.

— БОИТЕСЬ!

— НУ И ЧТО?

— ЧЕГО БОЯТЬСЯ?

— ТОГО, ЧТО ПОСЛЕДНИЙ ЗАЧЕТ.

— НУ И ЧТО ЖЕ?

— А ТО, ЧТО НА ПОСЛЕДНЕМ ПРОВАЛИТЬСЯ ОБИДНО.

— ВСЕ СДАДУТ НА ОТЛИЧНО, ТОЛЬКО Я И ПЕТЯ НЕТ.

— ЛЕНОЧКА! — слышен бас учителя.

Леночка вздрагивает и идет к столу.

Сколько у коровы почек?

— ТРИДЦАТЬ ДВЕ, — говорит Леночка с лицом полным ужаса. Учитель покачнулся и закрыл глаза рукой.

— А ЗУБОВ? — спрашивает он упавшим голосом.

— ДВА... — отвечает Леночка, глядя на учителя совершенно бессмысленными глазами.

Учитель в ужасе отшатывается и вдруг взгляд его падает на Петину работу.

Учитель застывает.

Вместо скелета коровы на столе стоит дикое чуловище. Невероятную восьмиконечную тварь сложил Петя. У твари этой и кошачьи, и волчьи, и коровьи ноги. Две головы. Несколько хвостов. Учитель задумывается.

— НЕТ, — говорит он наконец. — ТАК НЕЛЬЗЯ, ПРИДИТЕ В СЕБЯ, ПОЙТЕ, СПОЙТЕ СВОЮ ПЕСНЮ.

Учитель запевает первый. Как это ни странно, говорит он басом, а поет тончайшим фальцетом.

НАЛЕВО и НАПРАВО... заводит он. Ребята подхватывают:

— КУДА НИ ГЛЯНЕШЬ ТЫ...

Учитель, допев первый куплет, обращается к Леночке. Спрашивает ее вполголоса, так что вопросы его не слышны за пением. Леночка отвечает также. Оба сияют.

Видимо, дело идет на лад. Петя бойко работает на своем столе.

Песня допета.

Учитель говорит Леночке:

— МОЛОДЕЦ!

— СПАСИБО БОЛЬШОЕ, — отвечает Леночка.

На столе Пети — образцово сделанный скелет коровы.

Учитель пишет в записной книжке.

— ПЕТЯ РОГОВ — ОТЛИЧНО.

— ЛЕНОЧКА — ЗАМЕЧАТЕЛЬНО.

Ребята кричат ура.

Крик переходит в пароходный гудок.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ

Большой пароход стоит у пристани.

По трапу сходят на пристань пассажиры.

Жарко. Южное солнце сияет во-всю. Трещат лебедки. Большие тюки сгружают с парохода на пристань.

Мерные крики:

— ВИРА!

— ВИРА ПО МАЛУ!

— ВИРА ВЕСЕЛЕЙ!

Ребята и Рощин идут по трапу.

Рощин в страшной тревоге. Ребята мечутся вокруг него, суетятся, вертятся, вопят. Он никак не может сосчитать их. Все

ли здесь? Не остался ли кто-нибудь на пароходе?

Вот ребята на пристани.

Они бегают вокруг Рощина.

— РАЗ, ДВА, ТРИ, — считает он, ловя, надевая и снова роняя пенсне, — ЧЕТЫРЕ, ПЯТЬ, ШЕСТЬ, СЕМЬ, ВОСЕМЬ, ДЕВЯТЬ, ДЕСЯТЬ, ОДИННАДЦАТЬ, ДА, СТОЙТЕ ВЫ, НАС ВЫХОДИТ НА ТРИ БОЛЬШЕ.

— НЕ МОГУ СТОЯТЬ. Я С УМА СХОЖУ, ТАК ТУТ ИНТЕРЕСНО! — кричит Петя.

— МОЖНО, Я НЕ БУДУ СТОЯТЬ, Я ОЧЕНЬ РАДА, ПОТОМУ ЧТО! — кричит Маруся.

В отчаянии Рощин достает из кармана мелок. Пишет на спинах, на рукавах номера. На шурином рукаве он пишет — шесть, на тусиной спине — семь.

ГДЕ ВОСЬМОЙ? — кричит испуганный Рощин.

Шура пляшет, подняв руки вверх. Благодаря поднятой руке, шестерка на его рукаве обращается верхом к низу и делается девяткой.

— ДЕВЯТЬ! — кричит отуманенный Рощин, — ДА ЧТО ЭТО ТАКОЕ, ВОСЬМОГО НЕТ, А ДЕВЯТЫЙ ЗДЕСЬ!

Шура опускает руку.

— Теперь видно, что это шесть. Ребята хохочут. Леночка вскрикивает:

— ТИШЕ! — кричит она, — НЕ РАДУЙТЕСЬ, ОДНОГО, ПРАВДА НЕТ. АНТОНА НЕТ!

Мчится обратно на пароход, чуть не опрокинув идущих по трапу пассажиров. Ребята и Рощин за ней.

Ищут на носу.

Заглядывают в машинное отделение.

Бегут на корму.

Леночка вбегает на капитанский мостик.

Капитан кричит в машинное отделение.

— ДАВАЙ ПЕРВЫЙ ГУДОК!

Леночка подлетает к капитану:

— ТОВАРИЩ КАПИТАН, У НАС... но договорить ей не удается.

Пароходный гудок страшной силы покрывает все звуки.

Леночка говорит отчаянно жестикулируя, напрягая голос во-всю — ничего не слышно.

Снизу на мостик глядят Рощин и ребята.

Вдруг гудок обрывается.

— ...ЛЕНТЯЙ И СОНЯ, — раздаются последние слова Леночки.

— ЧТО ВЫ РУГАЕТЕСЬ? КТО ЛЕНТЯЙ?.. — строго спрашивает капитан.

Леночка открывает рот, кричит, но снова гудок (короткий).

... Вы, ТОВАРИЩ КАПИТАН! — раздаются последние слова Леночки, когда обрывается гудок.

— Я ЛЕНТЯЙ И СОНЯ?

— ЭТО ГУДОК...

— ГУДОК? КАК ВЫ СМЕЕТЕ ОСКОРБЛЯТЬ МОЙ ГУДОК!

— ГУДОК ВСЕ ПЕРЕПУТАЛ, КАПИТАН, ДОРОГОЙ. БРОСЬТЕ ВСЕ. МАЛЬЧИК НАШ ЛЕНТЯЙ И СОНЯ СПИТ ГДЕ-ТО. А НАМ ВЫХОДИТЬ, ВЫ ТОВАРИЩ КАПИТАН, ПОМОГИТЕ НАМ ЕГО НАЙТИ, БРОСЬТЕ ВСЕ. СКОРЕЙ ВНИЗ. ВОТ ТАК, СКОРЕЙ НАПРАВО, СКОРЕЙ НАЛЕВО, ОН УЕДЕТ.

Капитан, ошеломленный натиском Леночки, покорно идет за ней.

Вот они бегом носятся по пароходу. Впереди грузный, запыхавшийся капитан и Леночка, следом ребята и Рощин. Они носятся по каютам, слетают вниз к котлам, взлетают наверх в штурвальную рубку, пробегают через кухню. Антона нет нигде.

Капитан взглядывает на часы, бежит на мостик.

Леночка за ним.

— КАПИТАН! ТОВАРИЩ! — кричит она.

Тот не слушает.

— ДАВАЙ ВТОРОЙ! — кричит он в телефон.

Раздается второй гудок. Ребята, Леночка, Рощин, полные ужаса, стоят на капитанском мостике.

Леночка и капитан отчаянно спорят. Спора их не слышно за ревом гудка.

Вдруг капитан вскрикивает. Показывает вперед, вниз.

Все ребята ахают.

Из трюма, покачиваясь на цепях, медленно поднимается огромный тюк. На тюке этом, уютно свернувшись калачиком, спит Антон. Гудок не разбудил его.

Гудок обрывается.

— АНТОН! — кричат ребята.

Антон высоко в воздухе поворачивается на другой бок и укладывается поудобнее.

Леночка и все остальные мчатся на берег.

Тюк опущен.

Ребята расталкивают Антона.

Тот просыпается, наконец.

Улыбается.

— БРАТИШЕЧКИ! — говорит он, — КАКОЙ Я ХОРОШИЙ СОН ВИДЕЛ. БУДТО МЫ ПРИЕХАЛИ НА ЮГ...

Ребята стаскивают Антона с тюка. Тот вырывается. Вскрикивает.

— А МЫ И ВПРАВДУ ПРИЕХАЛИ. ХОРОШО!

Кувыркается по пристани.

Затемнение.

Ребята весело идут по берегу.

Слева море.

Справа густой стеной стоит лес.

На камне спиной к зрителю и к ребятам сидит тоненькая, стройная фигурка. Сидит, слегка согнувшись. Удит рыбу. На голове у нее широкополая соломенная шляпа.

Рощин поправляет галстук, прическу, надевает пенсне, подходит к фигурке, говорит очень вежливо:

— ГРАЖДАНОЧКА, КАК НАМ ПРОЙТИ В ВИНОГРАДНЫЙ СОВХОЗ «ЗОЛОТАЯ ЛОЗА»?

Гражданочка вдруг сиплым басом говорит:

— СЕЙЧАС.

Неторопясь оглядывается.

Тощенький старичок с седой бородой, в майке и необычайно широких брюках стоит перед пораженным Рощиным.

— ВОТ ТАК ГРАЖДАНОЧКА — Я С УМА СОЙДУ, — шепчет Петя.

Старичок говорит:

— ВОТ ЭТОЙ ДОРОЖКОЙ ИДИТЕ ВСЕ ПРЯМО И ПРЯМО.

В лесу гремит юннатская песня.

Ребята шагают за Рощиным. Леночка все время шныряет по кустам.

— НАЛЕВО и НАПРАВО!
КУДА НЕ ГЛЯНЕШЬ ТЫ:
ДЕРЕВЬЯ...

Деревья встали вокруг дорожки. Ребята им весело кланяются.

ПТИЦЫ...

Сойка пролетела над головами. Ребята машут ей рукой.

ТРАВЫ...
И ЗВЕРИ...

Дикая кошка качается на ветке, глядит на ребят... И ЦВЕТЫ:

Леночка появляется с охапкой цветов. Расстегивает мешок Рощина. Засовывает туда цветы.

РАСТУТ, ПОЮТ, ЛЕТАЮТ.

Ласточки чирикают. Пролетают над деревьями...

ШУРШАТ.

Шуршание листьев.

РЫЧАТ.

Дикая кошка, угрожающе рыча, скрывается в чаще.

СВИСТЯТ.

Рощин весело насвистывает.

ЕДУ СЕБЕ ХВАТАЮТ...

Ящерица ловко схватила муху.

И ЗНАТЬ НАС НЕ ХОТЯТ.

Леночка пробует схватить ящерицу.

Ящерица удирает.

Леночка гонится за ней.

— А МЫ — ПОСТОЙ, ПОСТОЙ-КА,
— А МЫ ВАС ЗНАТЬ ХОТИМ...

Леночка с трудом тащит большой блестящий камень.

— А МЫ ВАС ВТЯНЕМ В СТРОЙКУ,
В ТОВАРИЩИ ВКЛЮЧИМ.

Леночка укладывает камень в мешок Рощина. Камень настолько тяжел, что колени Рощина сразу подгибаются.

Не обращая на это внимания, он продолжает итти на согнутых ногах.

... РЫЧИ, НО ТАМ ГДЕ НАДО,
ЦВЕСТИ СТО ТЫСЯЧ РАЗ, —
ДЛЯ ЭТОГО ЮННАТЫ
И ИЗУЧАЮТ ВАС.

Камень, разорвав мешок, падает. Больно ушибает пятку Рощину. Рощин собирается рассердиться, но тропинка кончается. Кончился и лес.

Перед ребятами деревянный выбеленный забор. Ворота. Над воротами надпись:

СОВХОЗ «ЗОЛОТАЯ ЛОЗА».

Ребята берутся за скобу на воротах. Ворота со скрипом распахиваются. Перед ребятами в рамке ворот широкие зеленые склоны, сплошь покрытые виноградниками.

Ребята входят в ворота, идут.

Видят, в самой гуще виноградника вышка с площадкой.

По вышке мечется человек. Машет палкой и белой тряпкой.

Ребята машут ему.

Человек, увидев ребят, слезает с вышки и бежит к ним навстречу.

— ОЧЕНЬ РАД, — кричит он, — ДАВНО ЖДЕМ, Я — НИКАНОР ИВАНОВИЧ, ЗАВЕДУЮЩИЙ, ЗДРАВСТВУЙТЕ!

— ВЫ МАХАЛИ НАМ? — спрашивает Леночка.

— НЕТ, ПТИЦАМ, — хмуро говорит Никанор Иванович, — ЭТО НЕВАЖНО, ИДЕМТЕ, ОТДЫХАЙТЕ.

— КАК ЭТО НЕВАЖНО? — ужасается Леночка, — ОНИ ВИНОГРАД КЛЮЮТ!

Оглядывается.

Наглые птицы, усевшись на ветках, клюют виноград.

Леночка машет на птиц.

Птицы, слегка поднявшись, садятся на кусты в двух шагах.

Рядом чучело.

Одна из птиц, вспорхнув на плечо чучела, весело чирикает.

Леночка взмахивает руками с такой силой, что падает.

Птицы не обращают на нее внимания.

— ЭТО НАША ГОРДОСТЬ, — говорит Никанор Иванович, — показывая на ближайшие кусты, — ВИНОГРАД, — ЗОЛОТАЯ ЛОЗА — САМЫЙ СКОРОСПЕЛЫЙ В МИРЕ, СЛАДКИЙ. ПТИЦЫ С УМА СХОДЯТ! НАВЕРНО ПЬЯНЕЮТ ОТ НЕГО, ТАКИЕ ОНИ ДЕЛАЮТСЯ НАГЛЫЕ И СМЕЛЫЕ.

Леночка заявляет заведующему:

— ЭТИ ПТИЦЫ СМЕЛЫЕ ПОТОМУ, ЧТО НЕ ЗНАЮТ КТО ПРИЕХАЛ. ОНИ У НАС ПРИСМИРЕЮТ.

— НИ В КАКОМ СЛУЧАЕ! — заявляет заведующий. — ВЫ ПРИЕХАЛИ ОТДЫХАТЬ И БУДЕТЕ ОТДЫХАТЬ.

Леночка машет на него рукой, говорит скороговоркой:

— НАМ ПРОГНАТЬ ИХ ЛЕГЧЕ-ЛЕГКОГО. ОБ'ЯВЛЯЮ СОБРАНИЕ КРУЖКА ЮННАТОВ ОТКРЫТЫМ. КАК ПРОГНАТЬ ПТИЦ? НАДО СДЕЛАТЬ ЧУЧЕЛА ПОСТРАШНЕЕ! ПРИНЯТО ЕДИНОГЛАСНО. ИДЕМ!

Запевает:

— НАЛЕВО, И НАПРАВО,
КУДА НИ ГЛЯНЕШЬ ТЫ:
ДЕРЕВЬЯ, ПТИЦЫ, ТРАВЫ,
И ЗВЕРИ, И КУСТЫ...

Идут с песней. Никанор Иванович провожает их. Приходят с песней в беленький чистенький домик. Все устроено заботливо, уютно.

К концу песни в комнату входит чистый, здоровый, одетый во все белое человек. В руках у него большое блюдо, покрытое белоснежной салфеткой. Он говорит:

— ЖИЛИ, МЫ ЖИЛИ, РАБОТАЛИ, ТРУДИЛИСЬ ДАЛЕКО В ГЛУШИ, И ВОТ НАМ ЗА НАШ ТРУД НАГРАДА! ПРИЕХАЛИ МАЛЬЧИКИ, ПРИЕХАЛИ ДЕВОЧКИ, ВЕСЕЛЫЕ, УМНЫЕ, ЗДОРОВЫЕ, БОЙКИЕ, И НА ДУШЕ ВЕСЕЛЕЙ, И В ГЛАЗАХ СВЕТЛЕЙ! Я ВАС ПЛАВАТЬ НАУЧУ, НЫРЯТЬ НАУЧУ, ПО ГОРАМ ЛАЗАТЬ НАУЧУ, ЯГОДЫ ИСКАТЬ НАУЧУ! Я ЗДЕШНИЙ ПОВАР. ВЕСЕЛЫЙ ЧЕЛОВЕК, ОТКРЫТАЯ ДУША — ДЯДЯ ПЕТЯ. А ВОТ ВАМ МОЙ ПРИВЕТ!

Открывает блюдо. Оно доверху полно пирожками. Ребята окружают повара, жмут ему руки, хлопают по плечу.

— ВОТ МУСКУЛЫ! — ахает Петя Ростов. — Я С УМА СОЙДУ, ВОТ СИЛАЧ!

Леночка шепчется с ребятами. Они кричат хором:

— НИКАНОР ИВАНОВИЧ И ДЯДЯ ПЕТЯ, ЗА ВСТРЕЧУ, ЗА ПРИВЕТ, ЗА ВСЕ — ПИОНЕРСКОЕ СПАСИБО!

Конец второй части

«Чучела на винограднике». Эскиз художницы Словцовой к фильму режиссера Кудрявцевой «Леночка и виноград». Фильм снимается на орденоносной фабрике Ленфильм

Кадр из звукового мультфильма режиссеров А. Иванова и П. Сазонова «Квартет»: Производство студии художественной мультипликации Мосфильм.

Искусство и игра

Г. РОШАЛЬ

Кинематограф, рассчитанный на зрителя-ребенка, можно рассматривать как такую часть общей кинематографии, в которую вносится целый ряд специфических коррективов, связанных с воспитательными и педагогическими заданиями.

Для того чтобы правильно строить детское кино, необходимо по-настоящему, серьезно (что, кстати сказать, в недостаточной степени осуществляется нашими работниками детского кино) изучить и освоить общие установки и приемы искусства для детей и, в частности, детского театра.

Хотелось бы сейчас, когда вопросы детской кинематографии начинают занимать подобающее им место, проанализировать те элементы сходства и различия, которые существуют между детским кино и между другими видами искусства для детей, в частности, детским театром.

Прежде всего необходимо условиться, что вопросы детского кино должны быть дифференцированы по возрастным группам. В зависимости от возраста будет резко видоизменяться целый ряд установок и методика детской кинематографии.

Основные резкие грани возрастного порядка — это дошкольный и школьный возраст.

Дошкольный и школьный возраст так резко различаются по своим требованиям и характеру восприятия, что применительно к этим возрастам, приходится говорить о двух различных типах детского кино.

Внутри же школьного возраста отроческая и юношеская группы также имеют совершенно разные и во многом противоположные показатели. Юношеская группа сплошь и рядом несравненно ближе соприкасается со взрослым кинематографом, чем с детским кинематографом отроческого возраста.

Анализ детского кино следует начинать с дошкольного возраста — периода первоначального проникновения искусства в детскую жизнь.

Для того чтобы по-настоящему понять как искусство может соприкасаться с по-

ниманием ребят этого возраста, нам нужно не дилетантски, а по существу, серьезно и научно изучить искусство самих ребят этого возраста, изучить игру дошкольника, все наиболее характерное и выразительное в этой игре.

Не занимаясь широким анализом всего комплекса вопросов, связанных с игрой, я бы хотел оттенить только те моменты, которые имеют решающее значение для творчества кинорежиссера, создающего детский фильм, для сценариста, пишущего для дошкольника, для актера, в этом фильме снимающегося.

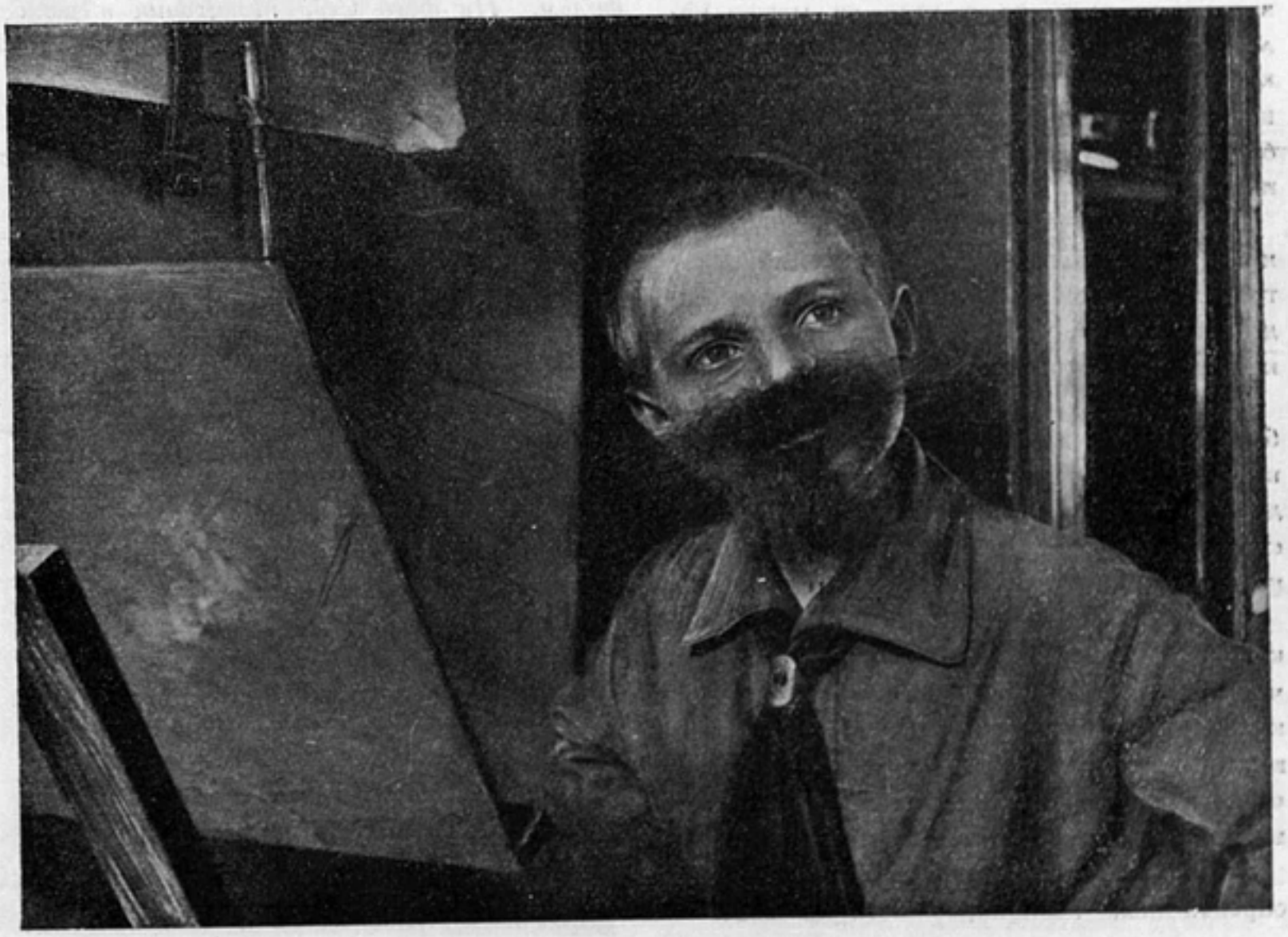
Основная особенность этой игры — б е с п р е д е л ь н о с т ь ее возможностей. Для играющего ребенка нет никаких преград, ни времени, ни места. Он как бы притягивает весь мир к ограниченному пространству своей игровой площадки. Причем это втягивание мира в игру вовсе не является случайным, ибо оно определяется воздействием социально-бытовой среды и набором игровых атрибутов, находящихся в руках ребенка.

Мир, реальный мир, воздействует на сознание ребенка; ребенок стремится понять этот огромный окружающий мир. Рядом с ребенком и около него находятся вещи, которые с ним непосредственно соприкасаются. И вот эти близкие ему, рядом с ним находящиеся вещи: мебель, предметы обихода, игрушки — все это является материалом для воспроизведения большого, далекого мира и выявления своих творческих конструктивных устремлений.

Всем известно, что игра ребенка есть переведение в малый масштаб явлений большого порядка. Город, улица, дом, горы, поезда, реки, пещеры, аэропланы, лодки, лошади и даже стихии — все это является материалом детской игры, но все это отражается в таких предметах, в таких вещах и в таком сочетании вещей, которые для зрителя со стороны могут представлять только случайное нагромождение не по назначению использованных предметов.

Замещение того или иного предмета — одна из любопытнейших черт в игровом творчестве ребенка. Законченная игрушка, изготовленный слепок мироздания начинает интересовать ребенка несравненно позже. В первичных стадиях игрового процесса чем большее количество ассоциаций может

Кадр из звукового фильма режиссера Л. Френкеля «Удивительный сад». Оператор А. Федоров. производство Киевской кинофабрики Украинфильм



быть связано с атрибутами игры, тем ценность подобных атрибутов повышается для ребенка.

Достаточно каждому вспомнить свое детство, достаточно проанализировать огромное количество собранного материала детских игр, чтобы убедиться в одной характернейшей черте: даже там, где исключительно вдумчиво и умно подобран игрушечный материал, использование какого-нибудь стула, перевернутой кровати, поваленного шкафа, осколка бутылки представляет несравненно больший интерес для ребенка, чем специально сфабрикованная фабричная игрушка.

Если уяснить себе, в чем смысл обыгрывания ребенком вещей, то подобное стремление к максимальной свободе в обращении с материалом делается совершенно понятным.

Вовсе не случаен подбор вещей у ребенка. Личный мой опыт (а я работал много с детьми) показал мне, что всегда в использовании того или иного предмета есть определенная и четкая закономерность. Предмет как бы заменяет ту или иную недостижимую для ребенка часть окружающего мира. Причем замещение идет по законам соответствия: вещи подбираются по принципу совпадения наиболее характерных особенностей.

Например, если ребенок предполагает влезть на гору, то в игре он может полезть на стол, на комод, на шкаф и никогда не полезет под стол, под кровать и т. д. Основное качество под'ема будет обязательно подчеркнуто в игровом процессе.

Если ребенку хочется изобразить всадника, то он сядет верхом на стул, он будет трясти стул, он будет подскакивать на сидении, стараясь всемерно выявить основное качество ритмических толчков ездока.

Если ребенку нужен поезд, то это могут быть друг за другом поставленные стулья, но их ритмический повтор, их следование друг за другом действительно ассоциативно связываются для ребенка с ритмической цепью вагонов в их единообразии.

Примеры можно было бы приводить без конца, тем более, что фантазия ребенка чрезвычайно легко и быстро может видоизменять решающее качество обыгрываемой вещи. Так, например, стул поваленный, стул наклоненный, стул лежащий—это совершенно разные игровые материалы.

Если анализировать детскую игру с определенных позиций, с позиций кинематографа, то мы увидим, что у наиболее одаренных детей постоянно присутствует в их игре свобода монтажного комбинирования на основе конкретного игрового материала. Но подобное обращение с атрибутами игры является, конечно, следствием, вытекающим из драматургии игры.

Кадр из немого короткометражного фильма режиссера М. Степанова «Самый грязный». Оператор Т. Лобова, производство Мосфильм. На фото Сева Макутонин в роли Вани

Драматургия детской игры и актерское участие ребенка в игре, его перевоплощение, его лепка образов столь же трансформационны и столь же выразительны в своих характерных оттенках, как и использование ребенком атрибутов.

Из очень большого количества записанных мною детских игр я могу сделать совершенно определенный вывод, что, импровизируя игру и связывая себя в качестве играющего с рядом конкретных живых образов и предметов, ребенок играет с собой и товарищами так же, как и с обыгры-

ваемым материалом, находя иногда изумительно характерные замещающие черточки живых образов, людей, зверей и т. д.

Наивность и искренность в изображении этих образов делают детскую игру неиссякаемым источником для изучения основных путей игрового творчества и истоков театральности.

Действительно, разве каждый из нас не наблюдал, как иногда одна серебряная пуговица, приколотая к груди, делает ребенка военным, как иногда приклеенный к носу листик делает его птицей, наклон головы и несуразные прыжки делают его тигром и так далее без конца.

Но чрезвычайно любопытная деталь: и в обыгрываемых предметах и в самообыгрывании ребенок всегда идет по линии одной замещающей черты, — его интересуют основные, решающие качества. Детализация и усложнение — не свойственны этим этапам игры. Образ литой, единый, отягченный одним заданием, отражающей ничем не затемненную выразительность вещи и человеческого характера — вот то, что резко отличает игру дошкольника от всей дальнейшей игровой деятельности и ребенка и взрослого.

Второе, — это инстинктивное понимание каждым ребенком условных обозначений, от века существующих в детской игре. И чрезвычайно любопытно, что дети приблизительно одной социальной среды, вне зависимости от климата, независимо от национальности всегда играют, одинаково используя окружающий их мир. Конечно, меняется тематика, меняется социальная значимость игры, но первичные чувствования в окружающем мире идут всегда по пути использования мелких вещей в качестве замещающих деталей далеких и больших вещей мира.

И, наконец, третье — неисчерпаемая изобретательность и жадность в игре формами.

Из сказанного легко и просто сделать выводы относительно ряда моментов, важных для дошкольного фильма.

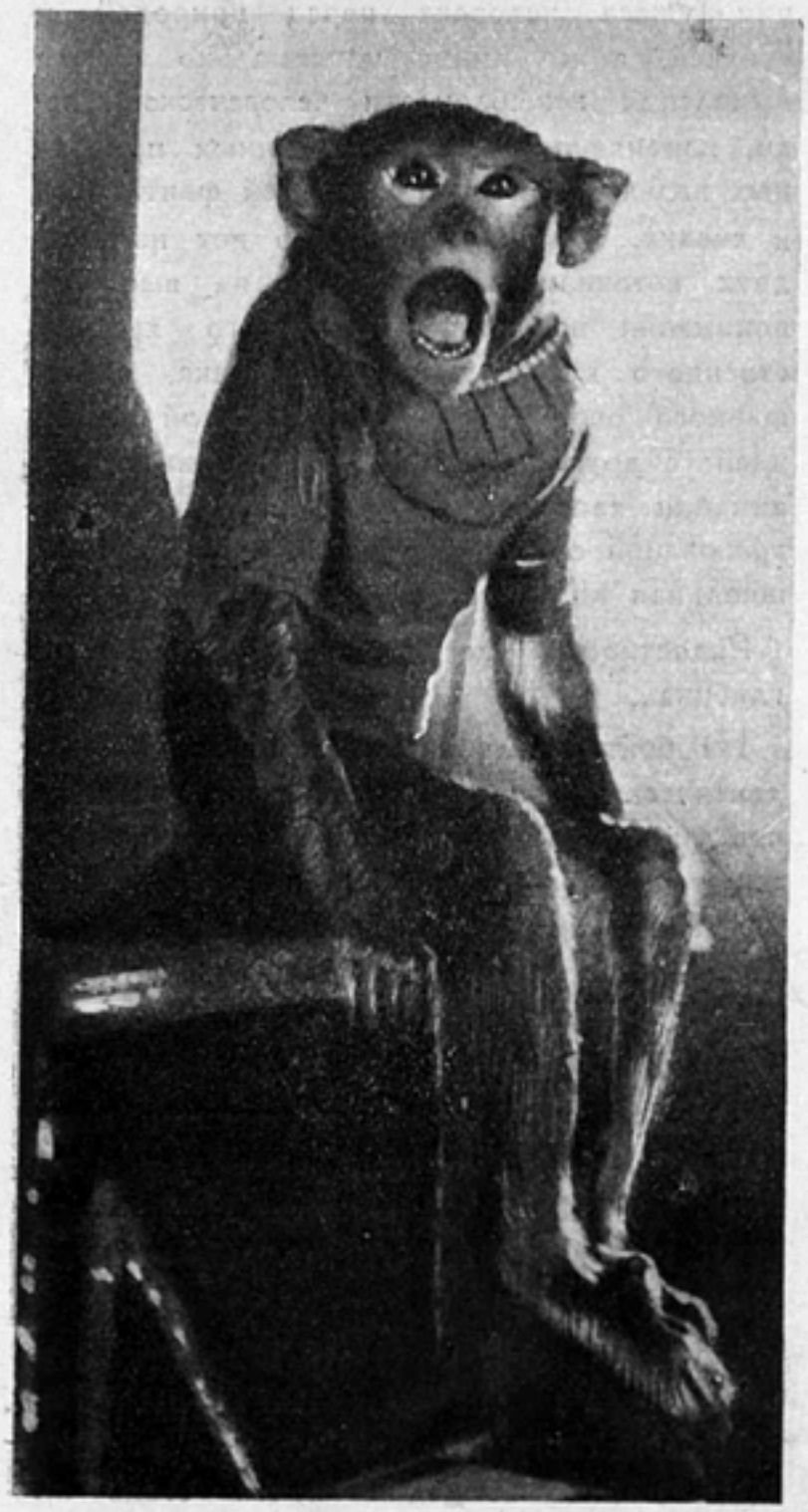
Не следует детализировать и усложнять предметы и явления.

Не обязательно только путем сказочной фантастики обогащать воображение зрителя. На основе массового изучения ребенка-зрителя можно сказать с уверенностью, что иногда самые реальные, самые конкретные и даже самые знакомые вещи могут дать толчок к чрезвычайно яркому фантазированию ребенка. Но это будет только тогда, когда эти явления и вещи будут связаны с запоминающимися и совершенно определенными предметами, людьми и событиями.

Конечно, не следует человеку, создающему фильм для ребенка-зрителя, целиком следовать в построении фильма за игрой ребенка. Не нужно вовсе горы заменять столами, лошадей стульями. Но нужно обязательно понимать, что после этого фильма ребенок со своими стульями и столами неминуемо будет стремиться (и чем лучше фильм, тем больше стремится) к проигрыванию фильма на своем материале.

Вот почему, давая в фильме вовсе не детскую игру, а настоящую жизнь, нужно учитывать, какой фильм обогатит детскую

Кадр из немого короткометражного фильма режиссера М. Степанова «Про обезьянку». Оператор А. Левитан, производство Мосфильм. На фото обезьянка Тека № 2



игру, а какой фильм усложнит, извратит и раздавит детскую игру.

Вот почему, между прочим, отнюдь не отказываясь от фантастики в детском фильме, от сказочности, совершенно обязательно так подбирать материал фантастики и сказки, чтобы не уводить от подлинного живого мира и раскрывать этот мир методом фантастических превращений так же глубоко и просто, как он раскрывается в детской игре.

Между прочим, большинство ходячих, так называемых детских сказок — это вовсе не детские сказки. Это — легенды и мифы, испорченные для детей, в огромном большинстве случаев несущие в себе эротическое начало и начало религиозно-мистического порядка.

Перед нами стоит громадная задача творческой лепки новых наших сказок.

Ведь подпочва детской фантастики — это реальная практика ребенка, легко заколдовывающего вещи и превращающего их в любые оборотни. Понять, в какое русло образов и идей мы можем вовлечь эту огромную силу детского творчества, выявляя нашими кинофильмами здоровые тенденции игрового процесса ребенка, — это одна из основных задач дошкольной кинематографии.

Если основные силы фантазии всех эпох в истории человечества базировались на антропоморфизации природы, явлений природы и человеческих чувств, то новая фантастика может базироваться на максимальном раскрытии действенных возможностей человека и создаваемых им предметов и явлений. Творческая борьба с природой будет итти не по линии поэтизации ужаса человека перед природой и стихией, а по линии максимально яркого выявления незыблемости человеческой воли, изменяющей течение обычных природных явлений. Вот тема будущей фантастики и сказки. Мне думается, что вот из этих двух источников: во-первых, из высокого понимания возможностей нашего художественного воздействия на ребенка, обогащенного огромной радостной силой наших идей; с другой стороны, из подлинного понимания запросов и требований ребенка, требований его игры — должна исходить дошкольная кинематография.

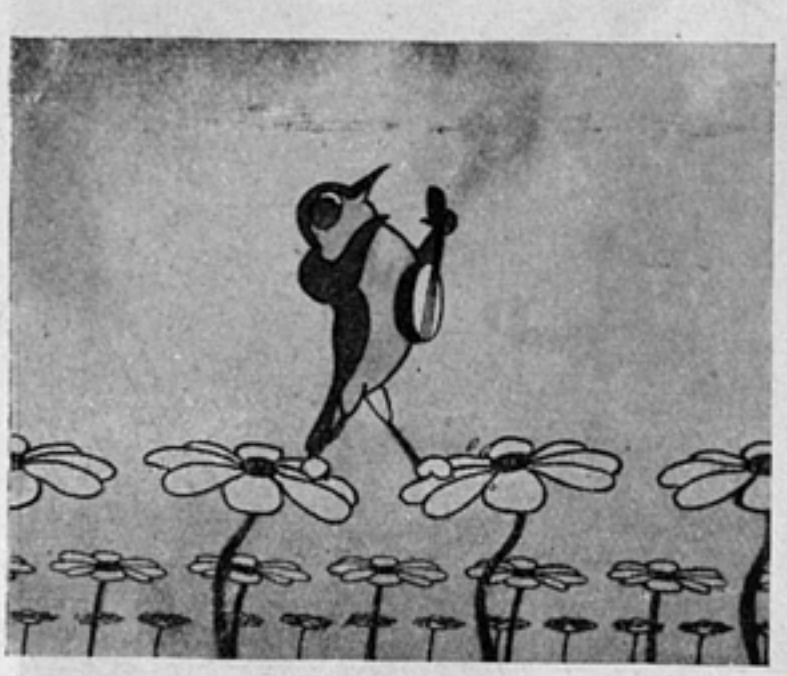
Радостность, легкость, игральность и глубина...

Не бойтесь глубины. Но не делайте дидактически назойливых фильмов. Учитывая, что физиологически ребенок может воспринимать фильм, длящийся по пока непроверенным, но убедительным данным, не больше 20 минут, дошкольное кино требует максимальной концентрации и простоты.

Казалось бы, что все сказанное мною выше в такой же степени относится к любому зрелищу, апеллирующему к дошкольнику. Надо сказать, что это действительно так.

Но дело в том, что театр вынужден итти почти целиком на материале собственной дошкольной игры, потому что его возможности и его площадки почти столь же

Кадр из немого короткометражного фильма режиссера М. Степанова «Стеклянный завтрак». Оператор А. Левитан, производство Мостильм. На фото доктор Бегемота



Кадр из звукового мультфильма режиссеров А. Иванова и П. Сазонова «Квартет». Производство Студии художественной мультипликации Мосфильм

ограничены, как ограничены площадки играющего ребенка. И иллюзорность, фееричность театральных представлений для дошкольников, конечно, всегда будет в значительной степени столь же примитивна, как примитивна замещающая деталь в ребячьей игре.

Но в этом не только слабость, в этом— и огромная сила театра для дошкольников. Он как бы вплотную смыкается с процессами игры ребенка, непосредственно продолжающимися по окончании представления, тогда как кино, дающее ребенку ощущение подлинной жизни, тем более серьезно должно быть продумано с точки зрения смыкания с основным творческим комплексом ребенка, с его игрой.

Мне хочется подчеркнуть, что эта достаточно общая статья может служить только вступлением к подробнейшему анализу на основе большого количества детских дошкольных фильмов путей дальнейшего развития этого необходимого и замечательного раздела детской кинематографии.

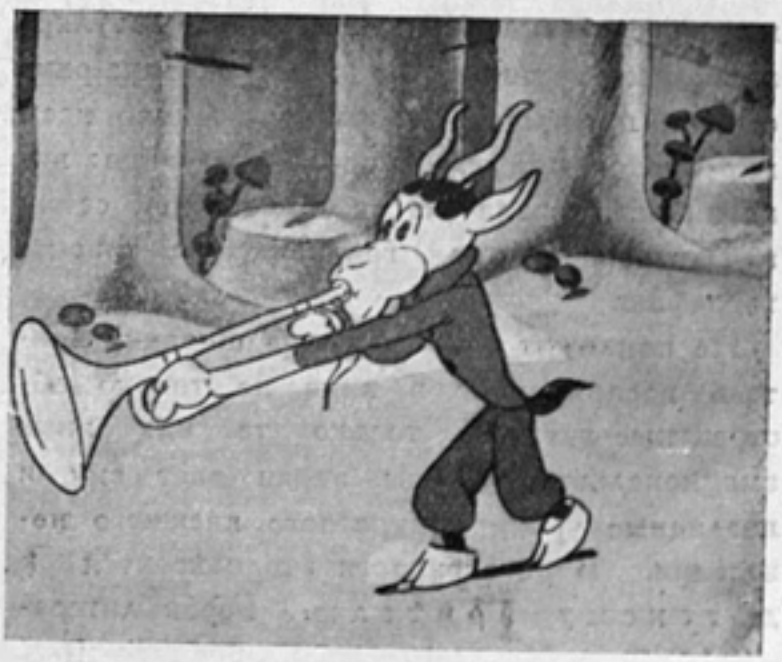
Таким образом, я думаю, три задачи стоят перед теми работниками, которые хотят посвятить себя именно дошкольному фильму: научная разработка уже имеющихся фильмов, изучение играющего ребенка и всерьез поставленная проблема драматургии.

Возраст дошкольной кинематографии еще очень юн, это ясельный возраст, но тем не менее уже ясны огромные перспективы нового раздела советской кинематографии. Эти перспективы огромны, оказываются и потому также, что хорошо сделанный дошкольный фильм представляет значительный интерес и для зрителей отнюдь не дошкольного возраста.

Работы Михаила Степанова это показывают воочию. «Самый грязный» и «Стеклянный завтрак» первые опыты в области самостоятельного дошкольного фильма и по своей наивной игральности, и по свежести актерской игры (замечательный Савка), и по простоте и ясности монтажных ходов, и по занимательности сюжета интересны (чему я сам свидетель) и для гораздо более старших ребят. Дальнейший рост дошкольного фильма определится вниманием к нему и пониманием его значения. Думаю, что нашим дошколятам не придется жаловаться на то, что их забыли.

Еще совсем недавно дошкольный фильм существовал только в виде монтажных переделок т. Польман (родоначальницы этого раздела детского кино), потом в виде теоретических проработок и все того же перемонтажа в детском секторе НИКФИ (под моим руководством), и вот сейчас работы Степанова доказывают, что дошкольная лента становится равноправным разделом советского кино.

Кадр из звукового мультфильма режиссеров А. Иванова и П. Сазонова «Квартет». Производство Студии художественной мультипликации Мосфильм



«Шмидт» и «Рыжик» на физкультуре в детском доме. Кадр из звукового фильма режиссера В. Немоляева «Ледовый поход». Оператор А. Петров, производство Межрабпомфильм

Поиски героя

А. НОВОГРУДСКИЙ

Когда с торжественной медлительностью гаснут огни зрительного зала, маленький зритель среди теней на белом полотне начинает искать своего героя.

На Западе любят повторять, что кинематография в большей степени, чем любое другое искусство, является школой жизни. Американская полиция устанавливает прямую зависимость между отдельными волнами гангстеризма (бандитизма) и популярными детективными фильмами. А папа римский в прошлом году развернул во всем мире поход против «аморального» кино: виновницей распада устоев буржуазной семьи в Ватикане считали голливудскую кинематографию.

Не подлежит сомнению, что широкий зритель воспринимает в кино не только абстрактные идеи, не только те или иные эмоциональные толчки; экран дает ему и наглядные уроки конкретного внешнего поведения. В особенности это относится к детскому зрителю. Герои литературы отодвинулись для него с развитием киноискусства на второй план.

Если на экране была «Путевка в жизнь», наш маленький приятель на завтра будет плевать сквозь зубы и говорить хрипловатым баском: «Ловкость рук и никакого мошенства». И таких как он будет много. На каждом дворе будут свой Мустафа и свой Жиган, и они будут складывать песню о том, как «Мустафа Жигана предал, а Жиган его убил...».

Если это был «Чапаев», вы на завтра услышите, как тот же малыш держит речь перед сверстниками: «Это что же такое, товарищи-бойцы?» и наклеивает себе усы и идет с ординарцем Петькой строчить белых из пулемета.

Педагоги рассказывают, что в некоторых школах Москвы каждый класс имеет своего выборного Чапаева. Вопрос о влиянии этого замечательного фильма на детей может служить предметом специального исследования. Мы лишь хотим указать, что образ

созданный Бабочкиным, своеобразно отразился в десятках тысяч ребят нашей страны, которые даже внешним поведением — словом, жестом, походкой — стараются походить на славного партизанского вождя.

Между прочим, из уроков «Чапаева» некоторые делают принципиально неверный вывод, будто герой нашего детского фильма должен быть обязательно — «на лихом коне» (отсюда ряд попыток в детской кинематографии п о в т о р и т ь, по существу, «Чапаева»). Разумеется, романтика гражданской войны для нашего молодого поколения никогда не увянет. Но в корне ошибочно утверждение, что не существует детского героя вне батального материала. Можно только полагать, что создание т а к о г о героя детской кинематографии есть линия большего или наибольшего сопротивления.

Для того чтобы маленький зритель «принял» героя, нужно прежде всего, чтобы он верил авторам фильма. Ребенок остро реагирует на каждую фальшивую ноту в реалистическом развитии сюжета и образа. Охотно прощая условности, оправданные жанром и стилем произведения, он — не всегда сознательно — протестует против всякой искусственности, против искажения действительности в угоду задуманной авторами схеме. И очень часто отрицательный персонаж, из-за того, что он сделан полнокровнее, некстати начинает привлекать к себе симпатии детского зрителя.

Возьмем, к примеру, новую детскую картину Украинфильм «Удивительный сад» (режиссер Френкель, сценарист Зац). Основной персонаж картины — мальчик-музыкант, «молодое дарование» — лишен действительной нагрузки: являясь об'ектом драматической борьбы, он не совершает сколько-нибудь значительных поступков, в которых ярко и убедительно раскрывался бы его характер. Он бледен и невыразителен.

Активно действующей силой в картине являются представители мещанской стихии в искусстве — два клоуна-эксцентрика, которые показывают забавные фокусы, комикуют и поют пошлые куплеты. Им противостоит весьма дидактичный профессор, который старается, сделать из мальчика серьезного музыканта. Единоборство профессора с клоунами приводит, однако, к неожиданному и печальному результату. Хотя «по сюжету» добродетель побеждает, но профессор с его скучными нравоучениями оказывается менее популярным у детского зрителя, чем подлежащие развенчанию веселые циркачи (пародийность их поведения довольно слабо доходит до ребенка).

Нередки еще случаи, когда в детском фильме центральное место занимает образ лодыря, беспризорника, хулигана. Разумеется, отрицательный герой спешно «перековывается» на последних метрах фильма, так что взрослые дяди-консультанты не могут пред'явить никаких претензий. Но в детской аудитории картина начинает работать в совершенно неожиданном направлении, как винтовка со сбитой мушкой.

Вот почему сейчас с особой настойчивостью приходится выдвигать проблему г е р о я детской кинокартины.

Ставя этот вопрос, мы отнюдь не собираемся противопоставлять героя теме, сюжету или другим основным компонентам драматургии кино. Ясно, что герой в н е сюжета не существует или, по крайней мере, является абстракцией. Путь к созданию полноценного реалистического образа лежит бесспорно через крепкую драматургическую организацию кинопроизведения. Яркий типичный характер, естественно, должен быть раскрыт в типических обстоятельствах. И еще ко временам Аристотеля восходит древнее правило драматургии, говорящее, что характер определяется действием и его в свою очередь определяет. Вряд ли нужно это повторять.

Детская кинематография требует острого, крепко слаженного и мастерски развернутого сюжета.

Между тем, сплошь и рядом работники детского кино требуют для себя скидок на так называемую специфику. Сплошь и рядом они пытаются создавать «детские» вещи, детские не по ориентации на зрителя, а по наивности замысла и построения.

Это — явление, с которым успешно начинает бороться наша кинематография: это ее (да простят нам плохой каламбур) — «детская болезнь», которая, несомненно, будет изжита в процессе дальнейшего роста.

Необходимым условием создания полноценного образа в кино, как известно, является высокое мастерство актера.

Какими актерскими кадрами располагает наша детская кинематография?

Прежде всего — дети.

Конечно, можно себе представить детскую картину совершенно без участия детей. Но это довольно редкое исключение.

Звуковое кино, вероятно, в большей сте-

пении, чем смежные искусства, располагает возможностями использования замечательного материала — маленьких детей.

Ребенок «от двух до четырех» и немного постарше представляет исключительно благодарный материал для кинематографического искусства.

Он редко находит правильное отражение в литературе: почти всегда это сюсюкание или анекдоты «о маленьких для больших». Автор, выступающий посредником между малышом и читателем книги, невольно лишает своего героя непосредственности.

В несколько ином положении находится детский театр. Он иногда делает попытки использовать творческие способности ребенка. Но в большинстве случаев детские роли исполняются взрослыми актерами. И понятно: нельзя заставить маленького человека полноценно исполнять роль на сцене десятки раз; вообще, рискованно выпускать его на театральные подмостки: слишком он еще слаб для такой нервной нагрузки, как театральный спектакль.

Но кино, звуковое кино имеет в этой области неограниченные возможности. Оно может создать маленькому актеру любую творческую обстановку. Оно может терпеливо искать лучшие варианты актерского исполнения путем многократных с'емок одного и того же куска. И оно добивается, работая с детьми, таких эффектов художественной выразительности, что на глазах кинозрителя в актерском исполнении стираются грани между пятилетним октябренком из детского сада и заслуженным артистом республики.

Первый значительный опыт в этом направлении — «Рваные башмаки» М. Барской — увенчался блестящим успехом. Картина была прекрасно встречена не только широкой общественностью нашей страны, но и передовым зрителем Запада. Американская печать в целом ряде восторженных отзывов очень высоко оценивала мастерство детей-исполнителей. А, ведь, надо иметь в виду, что дети, снятые в «Рваных башмаках», — самые заурядные советские дети, а вовсе не рекламированные вундеркинды.

Успешная работа детей в кино возможна, конечно, только в условиях *особым образом* организованного производства, где маленький актер чувствовал бы себя, как дома. Такое производство *нового типа* впервые в мире создано недавно в Москве постановлением правительства СССР в виде экспериментальной студии детских фильмов при ГУКФ.

Детская кинематография ни в какой мере не отказывается и от серьезной работы с взрослым актером. Но использование взрослых актеров для детских ролей наталкивается на ряд трудностей. Кинооб'ектив неумолимо выдает подлинный возраст актера, который может быть еще кое-как скрыт гримом на театральной сцене. Немногочисленные попытки искусственных актерских омоложений на экране приводили обычно к плачевным результатам (исключение составляет талантливая работа актрисы Жеймо в детских фильмах режиссера Кудрявцевой).

Нашего ребенка, конечно, менее всего прельщают сомнительные лавры самой молодой американской «кинозвезды» — пятилетней Ширлей Темпль, именем которой наперебой торгуют американские киноконцерны.

Ребенок приходит на производство для серьезной учебы. Переступая порог кинофабрики, он попадает в крепкий советский коллектив; с ним работают специальные педагоги, его окружают огромным вниманием комсомольские организации.

В одной из с'емочных групп, где работает около двадцати ребят школьного возраста (по картине «Временное перемирие» на Киевской кинофабрике), имеется специальный пионервожатый; выпускается детская стенгазета; ребята, не прерывая учебы, принимают активное участие во всей творческой жизни группы.

Особо стоит вопрос об исполнении ролей взрослых в детской картине. Временами случалось, что руководители фабрик старались перебросить на детскую картину наиболее слабые актерские силы, полагая, что неискушенный малолетний зритель «все с'ест». Но он оказался строгим и взыскательным критиком и отвечал кинематографии самым страшным приговором — равнодушием.

Теперешний под'ем детской кинематографии сказался в привлечении на этот участок наиболее квалифицированных творческих кадров, в первую очередь, актеров. Большой интерес представляет опыт детского об'единения кинофабрики «Ленфильм» (директор т. Дальский), которое в последнее время *систематически* привлекает для участия в рядовых детских фильмах, даже короткометражных — заслуженных и народных артистов. В сочетании с высокой идейностью и драматургическим мастерством это даст гарантию большой художественной убедительности будущих произведений детской кинематографии.

На исключительное внимание партии и правительства детская кинематография должна отвечать хорошими картинами. Все предпосылки для этого имеются.

Создание детской студии при ГУКФ открывает широкую перспективу экспериментальной работы в детском кино и теоретического осмысления всего опыта, накопленного в этой области.

На фронт детской кинематографии стягиваются надежные творческие кадры.

Это значит, что миллионный детский зритель найдет на экране своих подлинных героев, которые будут для него служить примером в его жизни и работе.

Какие это будут герои?

Десятки картин (всех не перечислишь!) вызовут к жизни образы наиболее замечательных людей прошлого и настоящего.

На фабрике Ленфильм разрабатывается сценарий «Сережа Костриков» о детстве Сергея Мироновича Кирова.

Новая работа режиссера Барской (Детская студия ГУКФ) даст галлерею ярких портретов советских ребят-школьников...

Образ Пушкина лицейского периода предполагает воссоздать ленинградская фабрика к сотой годовщине смерти поэта...

Советская детская кинематография бесповоротно вышла из периода пышных, но бесплодных деклараций, которые, было время, подменяли реальную производственную и методическую работу. Результаты этого должны сказаться в недалеком будущем.

Маленький зритель по праву должен получить произведения большого, подлинного искусства.

Кадр из фильма режиссера В. Немоляева «Ледовый поход». Оператор А. Петров, производство Межрабпомфильм

Актеры-дошкольники студии

Эммочка Перская

Организованная в этом году студия детских фильмов при ГУКФ, наряду с постановкой картин, ведет большую работу по методологическим вопросам детской кинематографии, в частности по вопросам работы с ребенком-актером.

Печатаемые образцы анкет — результат первого этапа этой работы — отбора детей для с'емок.

Пока ребенок, приведенный родителями по газетному об'явлению в студию, привыкает к новой обстановке, режиссер и работники группы узнают от матери имя ребенка, его прозвище, условия жизни и, главное, основные черты характера, капризы, любимые и нелюбимые вещи. Все эти подробности позволяют при первой встрече с ребенком расположить его к себе, вызвать улыбку, проверить его способности, степень развития. Ребята на этих «просмотрах» очень легко начинают читать стишки, петь, плясать, и это дает группе необходимый материал, проверяется музы-

АНКЕТА № 7

1. Фамилия, имя — Перская Эмма.
2. Домашнее прозвище ребенка — Эммочка.
3. Возраст — 2 г. 3 м.
4. Рост — 90 см.
5. Состав семьи и чем занимаются: отец — мастер колбасного цеха, мать — дом. хоз.
6. Общий заработок семьи — 300 руб.
7. День ребенка (когда ест, спит, гуляет и т. д.) — встает в 8 час В 1 час после завтрака спит, встает в 4 час., ложится в 9—9½ час. Все время гуляет.
8. Снимался ли, участвовал ли в детских спектаклях? — нет.
9. Особые примечания:

а) общительность — хорошая, сразу разговаривает, сообразительна, реагирует восклицанием, жестом, непосредственна, рассеянное внимание;

б) речь — говорит невнятно, быстро, но выразительно (интонация, жест, прекрасная мимика).

в) внешность — кудрявая, пепельная, голубоглазая;

г) замечания родителей — хороший слух, послушна, плачет редко, терпелива.

«МАМИНА АНКЕТА»

1. Что любит ребенок, чему радуется? — новым платьям.
2. Любимая и нелюбимая еда — лапшу жареную, яблоки, конфеты очень любит, больше всего, но ей не разрешают. Не любит молока.
3. Любимая и нелюбимая игрушка — мяч и кукла.
4. Привычные жесты — воздушный поцелуй.
5. Капризы — нос вытирать не любит.
6. Чего боится (травмы) — доктора боится.
7. Особые примечания — нет.

Направо кадр из фильма режиссера М. Барской «Рваные башмаки». Операторы Г. Бобров и С. Геворкян. Производство Межрабпомфильм, 1933 г.

детских фильмов ГУКФ

АНКЕТА № 43

1. Фамилия, имя — Годовиков Андрик.
2. Домашнее прозвище ребенка — зайчик.
3. Возраст — 5 лет.
4. Рост — 105 см.
5. Состав семьи и чем занимаются — отец работает радиомонтером, мать — дом. хоз., девочка учится, сын учится и маленькая девочка 5 месяцев.
6. Общий заработок семьи — 350.
7. День ребенка (когда ест, спит, гуляет и т. п.) — правильный режим.
8. Снимался ли, участвовал ли в детских спектаклях — нет.
9. Особые примечания:

а) общительность — очень застенчив, мало общителен, нелегко акклиматизируется;

б) речь — чуть слышно, но ясно,

в) внешность — блондин, светлоглазый;

г) замечания родителей — веселый ребенок, но стесняется посторонних и не сразу привыкает.

«МАМИНА АНКЕТА»

1. Что любит ребенок, чему радуется.—Когда ему читают вслух.
2. Любимая и нелюбимая еда — фрукты и конфеты. Не любит супа.
3. Любимая и нелюбимая игрушка — строить, лошадь.
4. Привычные жесты — когда задумается — хмурится.
5. Капризы — редко и мало.
6. Чего боится (травмы). Нет.
7. Особые примечания: скрытный, сдержанный, скупой в движениях, хорошая улыбка.

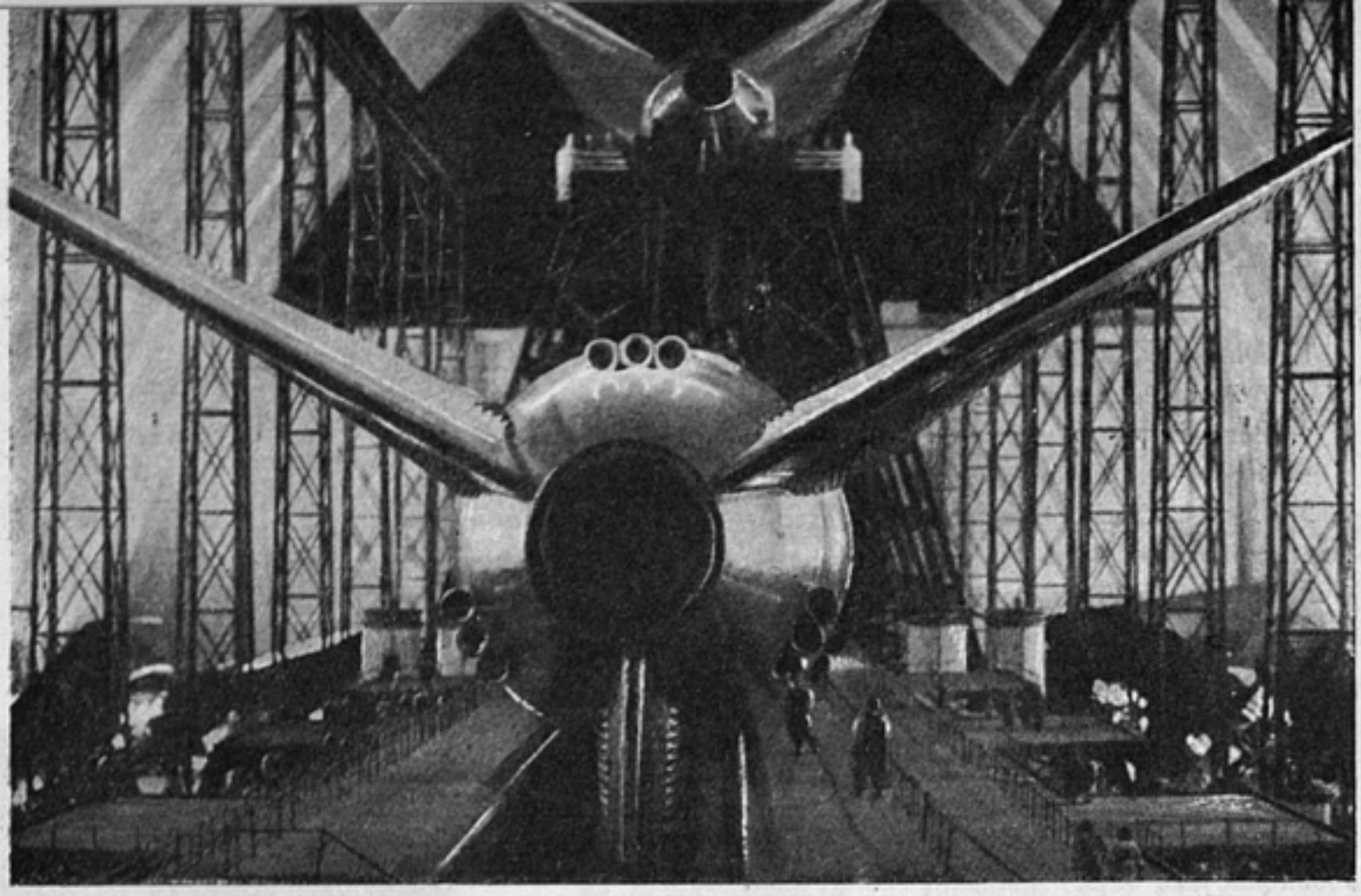
Андрик Годовиков

кальность, дикция, ритмичность ребенка, его память, записываются характерные жесты и движения. Все это будет использовано при постановке картины. Но главное, что в дальнейшей работе над созданием картины эти анкеты дадут возможность устранить многие возникающие во время съемок препятствия, когда ребенок начинает нервничать, капризничать, работать невнимательно и неровно.

Эта работа проводится под руководством режиссера Маргариты Барской, проверившей этот метод в своей постановке «Рваные башмаки», где работали дети от 1 года до 13 лет.

Лишь немногие из просмотренных ребят будут сниматься в следующей постановке М. Барской. Но для студии, ее режиссеров, для всех работников этой области эти анкеты, самый метод отбора, являются тем необходимым опытным материалом, изучение и разработка которого поможет установить наиболее эффективные условия для работы с ребенком-актером.

Налево кадр из фильма режиссера М. Барской «Рваные башмаки». Оператор Г. Бобров и С. Геворкян. Производство Межрабпом фильм. 1933 г.



Кадр из научно-фантастического фильма «Космический рейс» режиссера В. Журавлева. Оператор А. Гальперин. Художники А. Уткин, М. Тинков, Ю. Швец, инж.-конструктор В. Дубовик. Картина снимается на кинофабрике Мосфильм. На фото ангар астропланов. Сценарий и постановка консультировались заслуженным деятелем науки К. Э. Циолковским

Великий воспитатель

Р. КАЦМАН

Кинотеатр назывался «Маяк». Огромный и круглый, он возвышался над городом. У манивших огней его реклам бушевали толпы. Над толпами, демонстрируя сверхестественные бицепсы, колыхался фанерный Мацист.

Настоящий Мацист жил внутри театра, на экране.

Гас свет и появлялся Мацист. Сейчас смешно вспомнить этого глупого, здоровенного парня. Его облик выветрился из памяти так же, как облик лощеного красавца Гарри Пиля.

Далекое время! Юные спартаки, члены ШИК [1], редакторы отрядных стенгазет. «Активисты» в школе и в отряде. По вечерам, после собрания отряда или прямо из школы с гурьбой товарищей мы мчимся к «Маяку». Мацист, Гарри Пиль, «Человек без нервов», «Всадник без головы» были нашей слабостью. Они овладевали нашими сердцами, манили нас к себе. Мы преклонялись перед героизмом Гарри Пиля. Мы выходили из кинотеатра с тайными планами преследований смежных групп «А» и «Б» и на утро, в школе, на дверях этих групп появлялись удивительные знаки. Мы злорадствовали: наивные преподаватели не догадывались, что очерченный мелом на двери круг — кровавое кольцо. О, тому, кто его сотрет — не поздоровится.

И вдруг произошло необычное. Об иной жизни, об иных героях рассказал экран. Это было замечательно. Мы праздновали международную детскую неделю. В эти дни редко можно было увидеть школьников у «Маяка». Город пестрел красными галстуками. Незабываем день, когда мы собрались в гигантском театре им. Шевченко. Тысячеголосая песня потрясала его стены. Казалось, вся пионерия Харькова была здесь. После митинга и песен опустили экран. К экрану мы отнеслись скептически. В этот момент мы вспомнили о «Маяке». На секунду я увидел улыбающегося Гарри Пиля и силача Мациста. Что могло быть лучше, интереснее их?

На этот вопрос экран ответил со страшной силой. Мы прочли коллективно:

[1] Школьный исполнительный комитет.

«Кра-сны-е дья-во-ля-та!» И то, что мы увидели, потрясло, ошеломило, заставило быстрее биться наши сердца. Мы посмотрели первую серию и не могли дождаться второй. Мы просмотрели вторую и кричали—еще!!! Мы требовали продолжения и долго не хотели покидать театр. В сумерки мы вышли в город.

Улицы сверкали огнями витрин и кинореклам. Расходясь по домам, мы проходили мимо «Маяка». «Маяк» протягивал нам свою «таинственную руку». Так называлась новая картина. С подчеркнутым безразличием мы проходили мимо. Убийства, побеги, преследования, головоломные трюки, «шикарные» подвиги героев «Маяка» — все это показалось нам жалким и чужим. Мы краснели друг перед другом за свои недавние увлечения. Огромной любовью полюбили мы своих, родных, славных, героических «красных дьяволят».

«Красные дьяволята» сыграли большую воспитательную роль.

Героизм Гарри Пиля был развенчан. Быстро меркла его слава. О другом герое отныне мечтали мы. В центральном клубе юных спартаков мы устроили суд над Гарри Пилем. Его юные защитники потерпели здесь от юных же своих противников полное поражение.

Никто не соглашался играть на суде Гарри Пиля. Зато в «Красных дьяволят» в школах и отрядах играли страстно и взволнованно. Резко снизилась посещаемость «Маяка» школьниками и юными спартаками. Резко снизились рецидивы плохого поведения в школе. Это с радостью констатировали педагоги и вожатые.

Так кино н а ч и н а л о помогать воспитанию юного поколения нашей страны. Так советское кино заставило юного зрителя отвернуться от европейской кинохалтуры. Поражение Гарри Пиля было большой победой «Красных дьяволят», ибо фильмы Гарри Пиля пользовались огромной популярностью у ребят, и в свое время гарриПилевщина была серьезным бичом в воспитании детей.

С каждой новой значительной картиной к арсеналу орудий коммунистического воспитания молодежи прибавлялось новое мощное орудие. В воспитании молодежи, в формировании сознания молодого поколения нашей страны советское кино, его лучшие произведения, сыграли замечательную роль. Отмечая в юбилейные дни огромные победы советского кино, мы именно об этом во весь голос не сказали. А ведь стоило вспомнить, стоило проследить интереснейший путь роста воспитательной силы советского кино, на-

---

Кадр из фильма режиссера Шелонцева «Конduит». Оператор Лейбов. Фильм снимается на Одесской кинофабрике «Украинфильм». На фото слева засл. арт. А. Костричкин в роли учителя Тараканиуса

чиная с того момента, когда наши советские кинокартины начали высвобождать массы юного зрителя, пионеров и школьников, из плена «гаррипильевщины».

...Огромный и неуютный «Маяк» давно уже снесен. Ребята Харькова смотрят фильмы в своем театре. В столице Украины — Киеве — недавно прошел шумный и радостный детский кинофестиваль. Ему предшествовали подобные фестивали в Москве и в Ленинграде. Все больше и больше детских кинотеатров создается в стране. Специальные студии кинофабрик будут работать над детскими фильмами. Героем нового фильма С. М. Эйзенштейна будет пионер Павлик Морозов.

Роль кино в воспитании молодежи сейчас возрастает, как никогда. «Самому массовому из искусств» (Сталин) — кино, и в этой области принадлежит важная роль среди других видов искусства. Последние произведения советской кинематографии — «Чапаев», «Киров», «Челюскин», «Юность Максима», «Летчики», «Крестьяне» — с особенной силой утверждают эту роль кино. С первых дней появления фильма «Чапаев» на экранах Союза, Чапаев стал любимейшим героем нашей молодежи. Быть в борьбе с врагами революции таким же мужественным и бесстрашным, как Чапаев, вот о чем думают пионеры, школьники, комсомольцы, просмотрев фильм. Судьба Максима волнует десятки тысяч молодых сердец.

Вряд ли нужно снова и снова доказывать, что воспитательная сила кино огромна. Но мы еще не умеем полностью использовать все возможности кино как орудия воспитания, формирования сознания молодого поколения страны социализма. Беспрерывный рост нашей киносети в городе и в деревне и отсюда количественный рост охвата массового зрителя, свидетельствует о все возрастающих масштабах воздействия кинофильмов. «Чапаев», «Крестьяне», «Киров», «Челюскин», «Юность Максима», «Летчики» смотрели миллионы и все же, несмотря на то, вернее быть может именно поэтому, сейчас со всей остротой должен быть поставлен вопрос о необходимости расширения поля действия кинофильма, должны быть найдены новые пути для этого, до сих пор исчерпывающиеся лишь «массовым экраном» стационарной и передвижной киносети с предельной «долей» специальных детских экранов.

Так же, как многие книги читатель не просто прочитывает, а изучает, он, являясь зрителем, должен не только смотреть, но и изучать лучшие наши фильмы. Именно к этому приближается массовое обсуждение картин. Но к сожалению, лишь приближается, ибо часто обсуждения носят случайный, а подчас торжественный характер и не могут дать ответа на все волнующие вопросы, вызванные просмотром фильма. Эти вопросы подчас даже не имеют прямого отношения к фильму. Но зритель связывает его содержание с окружающей действительностью, с какими-то, появившимися у него в процессе просмотра ассоциациями и обобщениями, с какими-то историческими событиями. Так фильм вызывает жажду новых знаний, заставляет разобраться в непонятных вопросах, заинтересовывает до сих пор не интересовавшими теми или иными вопросами политики, науки, техники, культуры.

В первую очередь это относится, конечно, к молодому и поэтому наиболее любознательному зрителю — к школьникам, пионерам и комсомольцам города и деревни, студенчеству, к тем, кто зачитывает книги «додыр», кто по семи раз смотрит «Чапаева», кто после просмотра «Юности Максима» вновь или впервые берет в руки историю нашей партии, кто после «Летчиков» начинает готовить себя к вступлению в авиашколу.

Ответы на возникающие у молодежи, особенно школьного возраста, вопросы, в связи с фильмами, должны дать комсомол, пионерская организация, и, конечно, в первую очередь — школа. Школа должна ввести в арсенал своих воспитательных учебных орудий — кино. Школа должна уметь использовать кино как блестящее учебное пособие.

И так же как в школах изучают в связи с прохождением той или иной темы книги, так нужно изучать фильмы. Изучать фильмы, не только вышедшие с е г о д н я. Изучать вообще все лучшие произведения советского киноискусства, которые, если бы они были книгами, занимали почетное место на полках наших библиотек и в библиотечке каждого трудящегося. Нужно понять, что парни и девушки, которым сейчас по 16, 17, 18 лет, — учащиеся последних классов десятилеток, рабфаковцы, ударники заводов и колхозов, замечательные парашютисты, лыжники, планеристы, вдумчивые читатели и зрители, когда появился и совершал свое триумфальное шествие по миру «Броненосец Потемкин», — были семи-, восьми-, десятилетними малышами. Выросло, растет новое поколение, которое не видело «Броненосца Потемкина», «Матери», «Арсенала», «Потомка Чингис-хана», даже «Встречного».

Кадр из немого фильма режиссера Н. Лебедева «На луну с пересадкой». Оператор В. Симбирцев. Производство орденоносной кинофабрики Ленфильм, 1934 г. На фото Леня Глебов (школьник Толя Кудрявцев) в больнице

И это новое поколение, учащиеся советских трудовых школ, изучая восстание «Потемкина», должно смотреть и изучать «Броненосец Потемкин», изучая восстание 1905 года, должно смотреть и изучать «Мать», изучая первую пятилетку, должно смотреть и изучать «Встречный». И так же, как в определенных классах на определенных этапах прохождения учебной программы обсуждали «Поднятую целину» Шолохова,— надо обсуждать и изучать «Крестьян» Эрмлера, «Чапаева» Васильевых, «Юность Максима» Козинцева и Трауберга. И тогда, например, воздействие «Чапаева» на наших ребят будет закреплено не только в замечательных играх в Чапаева, но тогда образ Чапаева войдет в их сознание более четко и осмысленно, в связи со всей историей гражданской войны, историей вооруженной борьбы трудящихся нашей страны с буржуазией, историей революции, изучаемой в школах.

К произведениям искусства, издавна помогающим педагогике в преподавании определенных учебной программой предметов, должно прибавиться такое мощное орудие, как произведения киноискусства. Эти произведения обогатят преподавание, ибо они обогатят круг познаний, представлений учащегося из области изучаемого им предмета.

Изучение произведений киноискусства расширит кругозор, обогатит общий культурный уровень наших ребят, наконец, обогатит их эстетические представления. В жизни нашей молодежи, в том числе молодежи школьного возраста, кино уже сейчас занимает колоссальное место, и безучастно пройти мимо этого факта нельзя. Очень часто, и особенно теперь, в связи с появлением все новых и новых произведений, именно кино определяет художественные вкусы ребят. Как правило, ребят интересует не только содержание фильма, но и пути его создания, игра актеров, техника съемки, «секреты» кинопроизводства. И это уже не результат «киномании», в свое время сопутствовавшей гаррипилевщине. Это — конкретное проявление большого интереса к кино, с которым

педагоги сталкиваются в школах очень часто. И очень часто это оканчивается конфузом для педагога, ибо, во-первых, он не видел фильма, о котором его спрашивает ученик, а во-вторых, он вообще ничего не знает о самых элементарных основах киноискусства. Но ребята требуют от школы ответа на возникающие у них вопросы не только о содержании фильм, но и об искусстве кино, как таковом. Проработка этих вопросов должна проходить в процессе изучения каждого конкретного кинопроизведения. И например, с изучением образа Чапаева, в фильме бр. Васильевых должно сочетаться обсуждение приемов игры Бабочкина. Так будут раздвигаться эстетические представления ребят, так школа узаконит кино как один из факторов, формирующих художественный вкус ребят, так школа будет направлять формирование этого вкуса.

Все это требует от отдельных педагогов знания хотя бы элементарных основ киноискусства. Должна быть создана специальная литература, организованы поездки педагогов на кинофабрики, встречи педагогов с режиссерами, актерами, операторами, сценаристами, специальные семинары и т. д.

Формы изучения кино в школах могут быть различны. Это могут быть систематические беседы на уроках, или специальные киноуроки, начинающиеся коллективным просмотром фильма, или просто ответы на отдельные интересующие ребят вопросы. Однако вопрос может быть поставлен и шире — о включении лучших произведений советской кинематографии в учебные программы средних школ, так же как в эти программы включаются книги советских писателей. Именно теперь, в период безостановочного роста советской кинематографии, в частности роста тиража фильмов, вопрос так ставить можно, тем более, что уже в 1936 году все тресты и кинофабрики Союза должны будут обеспечить производство детских фильмов в количестве не менее 25 процентов по отношению к общему плану производимых фильмов. Таким образом в течение одного года мы будем иметь 30 детских фильмов. Кроме того, и «взрослые» фильмы, несомненно, также явятся замечательным воспитательным оружием, позволяющим ставит вопрос о включении их в учебные программы средних школ.

На страницах «Комсомольской правды» тов. М. Гинден рассказывает о том, как комсомольская организация Одесского порта использовала кино, наряду с театром и литературой, в работе политшкол. «Язык некоторых учебников сжат, сух и не всегда понятен,— пишет Гинден.— Но вот на помощь пришел яркий, образный язык художественных произведений. К теме по истории гражданской войны был использован фильм «Чапаев» и т. д. Умелое сочетание политической и художественной литературы с посещением театра и кино значительно оживило работу политшкол. «Художественная литература вошла в обиход почти всех политшкол порта», — пишет т. Гинден. — Нужно, чтобы в обиход политшкол вошли произведения советского кино. Следует включить фильмы в учебные программы политшкол. Они сделают занятия еще более увлекательными.

Все это потребует большой гибкости от органов продвижения фильмов. Надо будет создать какую-то особую прокатную систему. Должен быть создан специальный фонд фильмов. Когда в том же Одесском порту в комсомольской политшколе гаража шли занятия на тему о революции 1905 года, кружок не смог осуществить своего желания и посмотреть картину «Броненосец Потемкин», так как этой картины в Одесской прокатной конторе не было. Немедленно должны быть напечатаны в максимально возможном количестве экземпляров наши лучшие старые фильмы, — фильмы, неувядаемой славой покрывшие советскую кинематографию, фильмы, которые жаждет увидеть каждый пионер, школьник, комсомолец города и села.

Наконец пора уже создать специальные театры для демонстрирования таких фильмов, театры, которые когда-то были задуманы, как театры академических фильмов. Мы не предугадываем названия этих театров, мы просто выносим этот старый, но актуальный вопрос на широкое обсуждение, с тем, чтобы от слов приступить к делу. Репертуар для этих театров огромен: «Стачка», «Броненосец Потемкин», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Мать», «Обломок империи», «Арсенал», «Земля», «Иван», «Встречный», «Окраина», «Шанхайский документ», фильмы Д. Вертова, Э. Шуб, М. Кауфмана, старая кинохроника. Материально театры себя также, несомненно, оправдают, ибо тяга к этим фильмам необычайно велика, люди будут приезжать из других городов, специально для того, чтобы посмотреть эти картины.

Следует немедленно начать проверку сохранности этих фильмов, их негативов. Ком-

петентные товарищи утверждают, что у нас, например, уже не осталось ни одного полного экземпляра позитива фильма «Броненосец Потемкин», а негатива фильма также нет. Если это так — это преступление. Нужно предотвратить подобные преступления в отношении других картин, нужно выяснить точно, как обстоит дело с фильмом «Броненосец Потемкин».

В годы нашего роста мы любили кино, рвались к нему и кино помогало нашему воспитанию. Но тогда все это происходило случайно, стихийно. Сейчас есть все возможности для того, чтобы воспитательную силу кино направить по руслу специально организованной, систематической работы, ни в коем случае не исключая, конечно, использования кино просто как средства отдыха и развлечения, в плане обычного посещения кинотеатров. И если даже все предложенное нами — дело будущего, то конечно недалекого будущего. Вот почему уже сегодня нужно думать о формах и фондах проката, об облике специальных театров, о восстановлении старых фильмов. Уже теперь должна быть начата разработка практических мероприятий по использованию фильмов в учебе школ и сети политобразования и соответственно проработана их программа.

Кстати, в свете этой задачи должны быть снова тщательно пересмотрены тематические планы киноорганизаций. Каждый новый наш фильм должен быть новым боевым орудием воспитания молодого поколения строителей социализма.

Кадр из немого фильма режиссера Н. Лебедева «Солдатский сын». Оператор В. Симбирцев. Производство орденоносной кинофабрики Ленфильм. 1933 г.

Кадр из немого фильма режиссеров Бахар и Молчанова «Полесские Робинзоны». Оператор С. Иванов. Производство Белгоскино

О детском фильме

И. ПОПОВ

В одном из рассказов Леонида Андреева некий «оригинальный» человек симпровизировал себе собственную «специфику». А затем испортил свою жизнь, подгоняя ее под законы сочиненной «специфики».

Если оглянуться на прошлое нашего кино, у нас были такие случаи. Да и не случаи, а почти целое «течение». Еще в «Поэтике кино» специфичность киноискусства подчеркнута была с такой тенденцией к исключительности, что с той поры приняли за правило пугаться всего схожего в кино с другими искусствами. И чего только не было поделано, чего только не было покалечено, чтобы утвердить наскоро симпровизированную теорию о непереходимой черте, отделяющей кино от смежных с ним искусств.

«Кто хорошо различает, тот хорошо изучает». Отличное и особенное надо знать отчетливо в каждом деле. Но я боюсь, когда у нас в кино начинают походы во имя «специфики». Слишком плохи у нас на этот счет традиции. Слишком велика была восторженность «спецификаторов».

Мы говорим сейчас о кино как о синтетическом искусстве. Конек былой, исключительной, абсолютной «специфики» стоит в пыльном углу. На нем нет охоты скакать никому. У него ободраны уши и выщипан хвост. Но вот на очередь поставлен исключительной важности вопрос о детских картинах. Кинематографическое руководство дало задание: не меньше 25 процентов всего фабричного плана отвести под картины для детей. И люди уж начинают присматриваться к брошенному коньку: не пригодится ли?

Разумеется, фильм для детей должен иметь свои особенности в отличие от филь-

мов для взрослых. Против этого едва ли можно спорить. Но и здесь надо начинать поиски с отрицания абсолютного характера специфичной границы.

Непреходящую специфичность кино, как искусства вообще, утверждали по большей части на особенностях техники. Но техника оказалась, да и всегда оказывается и окажется, необычайно эластичной и подвижной. Был, таким образом, риск, что условная техническая граница будет диктовать границы художественной изобретательности. И что художественная консервативность будет оправдана сторонними причинами, тогда как нормально художественная изобретательность должна постоянно подчинять себе технические условия и ставить перед техникой все новые и новые задачи, вытекающие из закономерных, конечно, творческих дерзаний. Говоря примерами, дело вышло так, что возводили в закон абсолютную пантомимичность кино и отсюда формировали «вечные» догмы для поэтики, а техника дала кино звук и слово. Мы же по традиции пантомимических догм все продолжаем бояться слова на экране и до сих пор еще изобретаем всякие аргументы для того, чтоб сковать здесь художественную смелость и выдумку. Многие еще продолжают твердить как догму— поменьше слов в звуковом фильме!

Но, позвольте, другое дело специфичность детской картины. Здесь-то никто не пытается утвердить художественные особенности на специальных условиях техники. Тут уж аргументация от соображений искусства и исключительно от искусства. Вглядитесь внимательней! И вы увидите, что и эти границы окажутся так же подвижны, как и границы технические.

В чем по существу дело? Основной источник специфичности детского фильма ищут в специальных особенностях восприятия, связанных с детским возрастом. Это справедливо и само по себе совершенно очевидно. Однако с точки зрения восприятия искусства возраст — явление не только биологического порядка, но и социального.

Чем больше отгорожен ребенок в своем росте от разнообразия окружающей его жизни, чем замкнутей его воспитание в условных рамках, продиктованных общественными условиями существования социальной среды, в которой он растет, тем специфичней его возрастная психология, тем больше к естественному прибавлено наносное. И эти наносные наслоения может быть стали настолько привычными, что мы их можем принимать за естественные. А затем происходит очень понятное взаимодействие: отправляясь от условной специфики, принятой за обязательную, искусство само становится носителем и насадителем тех норм, которые оно восприняло как существующие вне его. Чарская, извините за такой пример, сама продукт той «специфики» детского восприятия, которая исходит от догматического мальчика в бархатной курточке с белоснежным крахмальным отложным воротничком, и вместе с тем Чарская — живой фактор укрепления той специфики, которой она подчиняется.

Нужно больше смелости в подходе к специфике. Ей можно подчиняться и ее можно ломать. Во всяком случае на первом плане стоят те художественные цели, которых мы хотим достичь, а на втором плане та специфика восприятия, которая пытается поставить нам границы. Специфика не движущий фактор, а пассивный. Ее надо внимательно изучать и еще внимательней ее учитывать, но руководиться надо не ею.

Мне кажется, что при исследовании специфических приемов детского фильма надо именно прежде всего проделать самый тщательный анализ, чтоб отделить в наших привычных представлениях о специфичности (в детском восприятии искусства) наслоения, связанные с представлениями о специфичной детской среде и специфичных условиях детской жизни досоветского периода.

Кстати, заметьте, что у Чарской, опять извините за пример, гораздо больше заботы о специфике, чем, скажем, у Льва Толстого или у Диккенса. Вообще очень велика опасность в погоне за «детскостью» выйти из рамок искусства. Лучшей гарантией против такой опасности является обращение к тому, что составляет общий закон для всяких произведений искусства. Я сказал бы, что менее опасно погрешить против специфики детского восприятия, чем погрешить против того, что является общим законом для искусства. Ошибка первого рода может дать в результате фильмы, не доходящие до детей. Ошибка второго рода обязательно дает произведение фальшивое, навязчивое, а потому в конечном счете тоже не доходящее до детей. Не так опасно сделать под видом искусства для детей произведения мало доступные или даже совсем недоступные им, как заниматься разведением специально препарированного особого «детского искусства».

На самом деле нет «детского» искусства, а есть искусство, доступное или недоступное детям. Вообще же говоря, чем выше искусство, тем шире возрастной и иной круг людей, которым это искусство доступно в данных социальных условиях. Тенденция большого искусства — быть доступным неограниченно большому кругу людей, находить такие простые, ясные, мудрые формы выражения, которые совершенно снимают границы недоступного кому бы то ни было.

Однако все, что мы до сих пор сказали, только вводит соображения и заботы о специфике в нужные границы, а никак не устраняет ни этих соображений, ни этих забот. Надо лишь помнить о том, что только опыт, только смелое экспериментирование будет последним судьей в вопросах о границах и свойствах специфики. Но, разумеется, для суждения об опыте нам не помешают некоторые общие соображения.

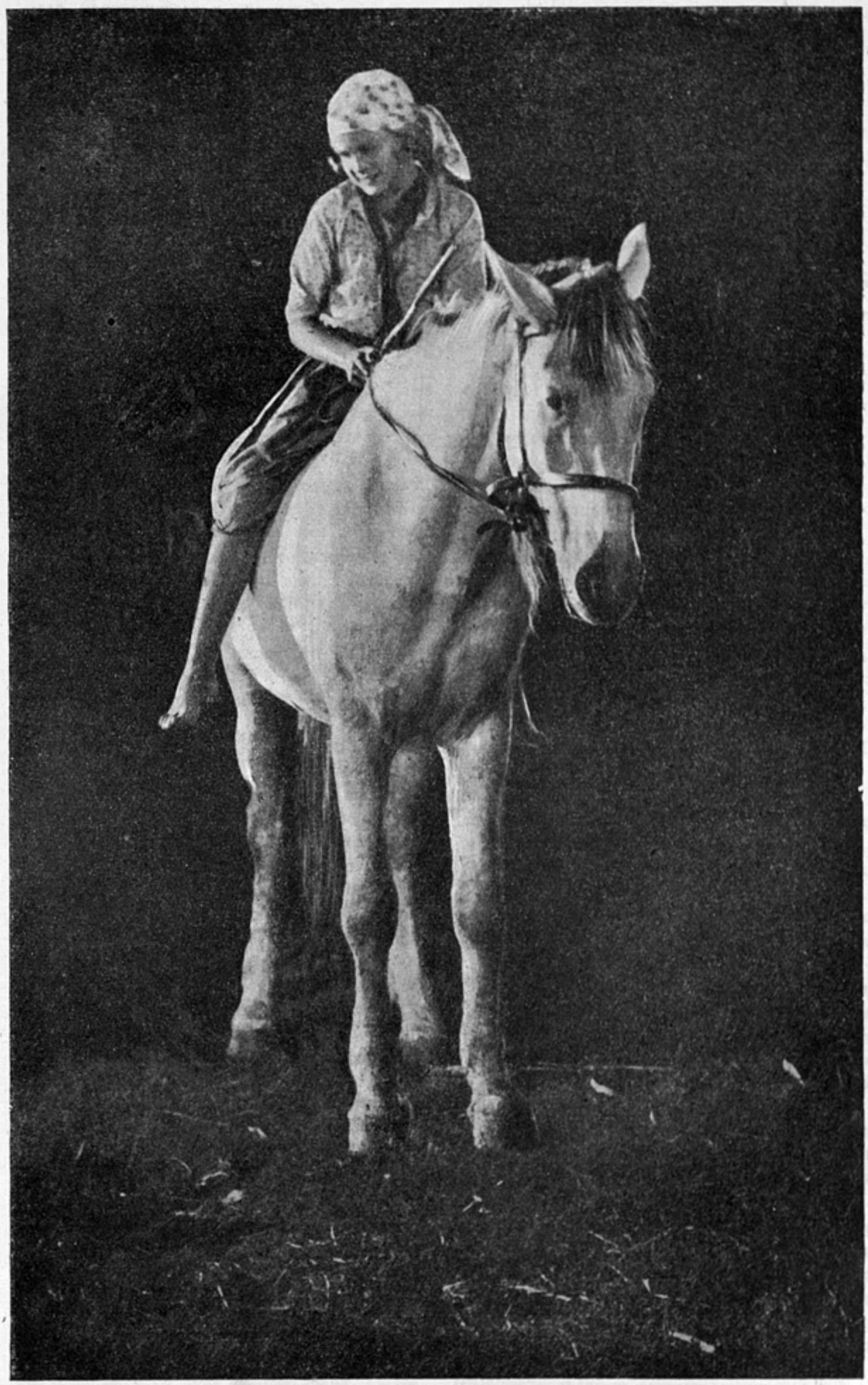
Большинство наблюдений (в частности, библиотечные данные) сходится на том, что в произведениях временных искусств дети предпочитают события и действия описаниям обстановки и рассуждениям. Отсюда делается вывод, что художественные произведения для детей должны быть максимально сюжетными. Взятый в очень общей форме этот вывод, может быть, и правилен. Но из такой общей формулировки очень легко сделать совершенно ложные заключения.

Максимально сюжетный, — многие будут склонны понимать это как максимум интриги или, в лучшем случае, как максимально занимательную интригу. Такое понимание дало бы очень ясную и четкую линию на практике. Но такая практика привела бы к обеднению, к обмелению нашего детского кино.

Сюжеты по самому своему принципу могут быть совершенно различны. И свою занимательность они могут черпать в различной почве.

Для сюжета, основанного на интриге, характерно строение главенствующего события. Завязка такого сюжета по существу (каковы бы ни были разнообразные ее формы) таит в себе загадку — ядро

Кадр из немого фильма режиссера Маслюкова «Партизанская дочка». Оператор Г. Шабанов. Производство Одесской кинофабрики Украинфильм. Направо: Гуля Королева в роли партизанской дочки. Налево: Игорь Романцев в роли кулацкого сына Степы.



интриги, которое надо развернуть, раскрыть, сломать, которое хочется разгадать. Пути, по которым пойдет разгадка, неожиданны. Сама разгадка исчерпывает заданный круг. Таким образом в самом принципе строения здесь заключено строгое единство событий. Точнее, здесь все события составляют одно: вот его загадали и вот разгадали. Сколько при этом понадобилось боковых линий, это не важно. Существенно то, что все работает для разгадки и раскрытия одного заданного события. Такие сюжеты найдете у Эдгара По, у Конан Дойля (Шерлок Холмс), у Грина, в драме — у Скриба.

Я бы отличал от сюжета интриги сюжет положений. В сюжете положений единство лежит не в главенствующем событии. Там, может быть, даже и нет главенствующего события. Единство может быть там в судьбе персонажа, в смысловом раскрытии темы или еще в чем-либо другом, но характерно для этого рода сюжета, что движущей пружиной, мотором действия, источником непрерывной или вновь и вновь возникающей занимательности является здесь интригующая смена положений. Интерес лежит здесь и в строении самого положения и особенно в манере смены одного положения другим. К такому типу можно отнести по-моему, например, сюжет «Графа Монте-Кристо» и вообще большинство сюжетов Александра Дюма.

В кино американцы большие мастера сюжетов интриги и сюжетов положений делают это с блеском и в комедии и в драме. Мы привыкли поэтому отождествлять американское с сюжетным, а сюжетное с сюжетом интриги и сюжетом положений.

Однако позвольте напомнить, что есть еще множество сюжетов, которые никак не претендуют ни на цельную интригу, ни на занимательную смену положений и все-таки остаются сюжетами в самом настоящем смысле этого слова.

Тут читатель, пожалуй, махнет рукой: догадываюсь, мол, сейчас пойдут упражнения и словесные дефиниции о том, что такое сюжет и какова его природа.

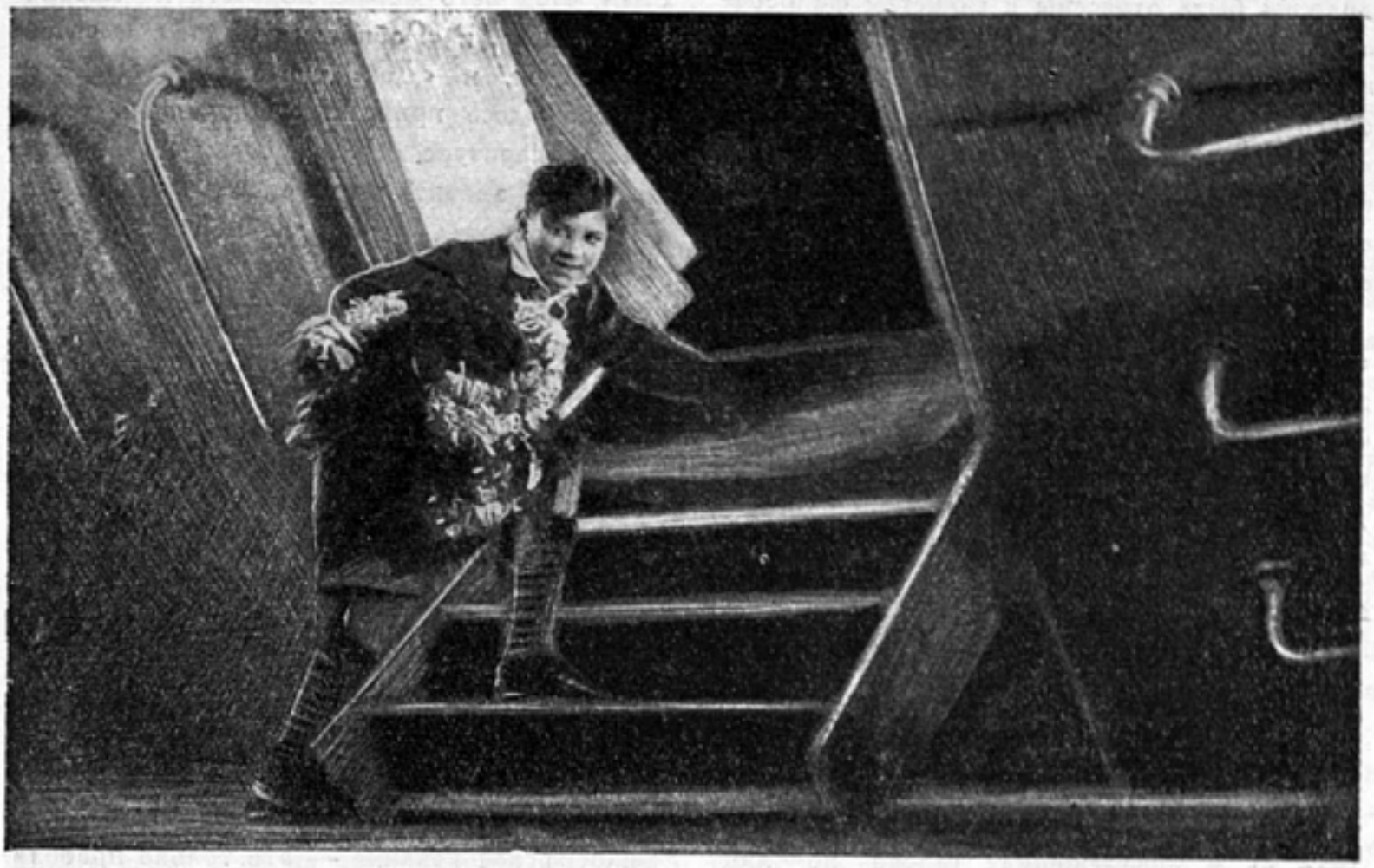
Разумеется, употребляя термин, нужно условиться об его точном содержании. Но я хочу избежать терминологических тонкостей. Останемся в рамках обыденной нашей речи. К счастью, у нас специальный разговор о детских сценариях. Это облегчит оперирование терминами.

Дети предпочитают события и действия описаниям обстановки и рассуждениям, сказали мы вначале. Это предпочтение идет, наверное, оттого, что дети — экспериментаторы. Они проходят путь познания мира эмпирическим способом. Отсюда у них склонность к собственному живому опыту. От непосредственного собственного опыта первый шаг идет к умозрительному опыту, но опыту все-таки. Вот почему на этом первом шаге все даже умозрительное у ребенка приобретает форму конкретного и пластичного. Как эмпирик ребенок склонен к быстрым обобщениям. Но обобщает он именно как эмпирик, т. е. оперируя все время неотвлеченно. Для него подлинно: в начале было дело. Так родится приверженность к сюжету, т. е. к такому развертыванию содержания, когда все идейное и эмоциональное наполнение воплощено в совершенно осязательные, конкретные, вещественные, пластически видимые, либо непосредственные поступки самих героев, либо в события, ими вызванные, либо в положения, в которые им пришлось попасть.

Возьмем такие произведения как «Давид Копперфильд», или «Детство и отрочество», или „Le petit chose“ (Доде). Эти произведения не построены на едином событии-загадке, идущей к своей разгадке. И они не претендуют на интригующую смену положений.

Однако в них все воплощено в совершенно осязательные, так сказать материальные связи и взаимодействия. Эти произведения любимы детьми и занимательны. Здесь сюжет находит свой двигатель и свою закономерность в раскрытии, в созревании характера главного героя.

Стали ли эти произведения оттого менее занимательными или менее увлекательными, чем те, которые мы обозначили как построенные на интриге событий или положений? Как-будто, ничуть не стали. Здесь на выручку пришла предельная ясность, «интригующая» глубина и «неожиданные» повороты искренности в изображении героя и его внутреннего мира. И даже самое притягательное в этих произведениях не в том еще. Самое главное в них, самое основное их движущее начало, сообщающее им напряженную занимательность, это — любовь читателя к главному герою, это неугасимое на всем протяжении вещи сочувствие к его судьбе. Именно это пламенеющее сочувствие заставляет читателя ждать с замиранием сердца, волноваться при каждом обороте настроений героя, торжествовать вместе с ним, тревожиться, когда тревожит-



Кадр из научно-фантастического фильма режиссера В. Журавлева «Космический рейс». Оператор А. Гальперин. Фильм снимается на кинофабрике Мосфильм. На фото — пионер Витя Гапоненко, исполняющий роль Андрюши Орлова, входит в ракетоплан перед стартом. Сценарий и постановка консультировались засл. деят. науки К. Э. Циолковским

ся он, и лить слезы, когда он плачет. А событий мало. А положения очень обыденны и просты. В чем же дело? Дело в том, что заданное идейное и эмоциональное наполнение нашло при воплощении своем в образы самое стройное и крепкое единство. Это единство есть единство главенствующего интереса и главенствующей над всем прочим симпатии.

А если мы возьмем «Робинзона Крузо», или «Гулливера»? В них есть единство, воплощенное в действия, в события и в положения. В них есть сюжет. Но он укреплен не на интриге и не на положениях. На характере? Едва ли. Здесь какой-то иной источник движения и какой-то иной мотор для возбуждения интереса. Характер Робинзона по сравнению, например, с Давидом Копперфильдом, очень отвлечен, дан очень обще. Да и занимает ли он нас больше всего? Еще меньше занимает нас характер Гулливера. События? Разумеется, они необычны, они интересны. Но они интересны как исходные положения. В них интересны не изменения, а данность. То есть, их ровно столько, сколько надо, чтобы толкнуть действие. Таким образом они интересны как нечто отправное. Если хотите, здесь исходное положение есть элемент статичный. Раскрывающиеся дальше положения тоже не лишены интереса. Но не настолько, чтобы они сами по себе могли породить то интенсивное напряжение, какое читатель ощущает на всем ходе произведения. Положения ощущаются как напряженные только при добавлении к ним еще какого-то элемента, лежащего не в самих положениях, а скорее вызвавшего к жизни эти положения. В самом деле, разве положениям в «Робинзоне» или в «Гулливере» сравниться по интригующей занимательности, заложенной непосредственно в самую ткань положений, например, с положениями в «Монте-Кристо»?

Интригующей в такого рода произведениях является философская мысль, неразрывно слитая со своей формой воплощения. Движущий мотор в «Робинзоне», это — разрешение парадоксальной загадки о человеке-одиночке, предоставленном исключительно своим силам вне всех завоеваний материальной культуры человечества. Пафосом разрешения или раскрытия этой загадки окрылены все положения. Никогда сами по себе эти положения не создали бы такого напряжения, если бы их не наполнял именно этот философский, этот изыскательский интерес. То же относится и к «Гулливеру». Оба произведения принадлежат к изыскательскому, к испытующему, к философскому искусству, занимающемуся экспериментаторством в образах. И их сюжеты

должны быть отнесены к сюжетам философского типа. Однако это ничуть не мешает им оставаться сюжетами и волновать детского читателя. И может быть даже волновать больше, чем какие-нибудь другие, не философские сюжеты. Волновать именно своей испытующей, экспериментаторской стороной.

Я склонен отнести большинство сюжетов Жюль Верна к типу изыскательских экспериментаторских сюжетов. Кстати, любопытно бывает видеть, когда, подражая Жюль Верну, берут внешнюю аппаратуру, обычную для его произведений и забывают вдохнуть в этот материал пафос исследования, жажду разгадки той или иной загадки науки и фантазии. Тогда получается неожиданная для авторов странность: как-будто, все на месте, есть и путешествие, есть и чудак ученый, есть и луна, но нет напряженного интереса к происходящему. Отчего? Да оттого, что дело не во внешней аппаратуре, дело не в перемещениях героев по лицу земли, дело не в неведомых странах, а дело в пафосе исследования и экспериментаторства. Автор может подняться на горы или спуститься в долины, отправиться на край света или остаться дома в своей комнате, всюду он найдет только тот или иной мертвый «материал», не больше, если только его испытующая фантазия не вдохнет в этот материал страстного искания разгадки философского смысла окружающего. А при пафосе исследования можно скорее приблизиться к духу Жюль Верна, описывая четыре угла комнаты, чем без пафоса исследования, описывая чудесные далекие материки и острова.

И так всюду, характер и жанровая окраска сюжета черпают свои специфические черты не во внешних признаках материала и не во внешних свойствах фабулы, а в природе движущегося мотора основного действия.

Я не ставлю себе задачу дать какую-нибудь исчерпывающую или приблизительную классификацию видов сюжета. На разборе нескольких примеров сюжетных истоков мне хочется только показать, какими путями надо итти в поисках подобной классификации. И мне хочется предостеречь от двух ошибок. Одна из них уже проявляет себя в деле. А другая очень легко может обнаружиться в подходах к детскому фильму.

Первую ошибку можно видеть в применении к так называемым приключенческим фильмам. Этот термин до того полон всяческим содержанием, что стал совершенно пустым. Под него можно подвести и «Шерлока Холмса», и «Робинзона Крузо», и «Монте-Кристо», и «Дон-Кихота», и «Золотое озеро». Здесь принцип суждения по внешней аппаратуре. Приключение? Путешествие? — значит, приключенческое. Значит, те, кто работал над документальной зас'емкой путешествий, могут быть как раз специализированы на сюжетах, построенных на основе интриги.

А вторая ошибка (о ней мы уже упоминали) — это возможность ограниченного, суженного толкования сюжета в применении к детскому фильму.

Мы искали источников, в которых сюжет находит свою движущую силу. Мы установили некоторые примерные деления.

Но эти деления, конечно, очень условны. Что в анализе раздельно, то в живом творческом процессе слито. И положение — загадка-разгадка, и раскрытие характера, и философское искание — это только преобладающие признаки. А для всех типов сюжета в живом творческом процессе решающим фактором, собирательным фокусом является г е р о й. Разные типы сюжета отводят герою разные целевые назначения: то он освещает положение, то он светит своим собственным светом, то он воплощает и несет философский пафос. Но всюду это обязательный и исключительный инструмент всего поэтического оперирования.

Разнообразны сюжеты. Еще разнообразней, бесконечно разнообразны герои. Однако, какие закономерности могут нас интересовать в этом разнообразии?

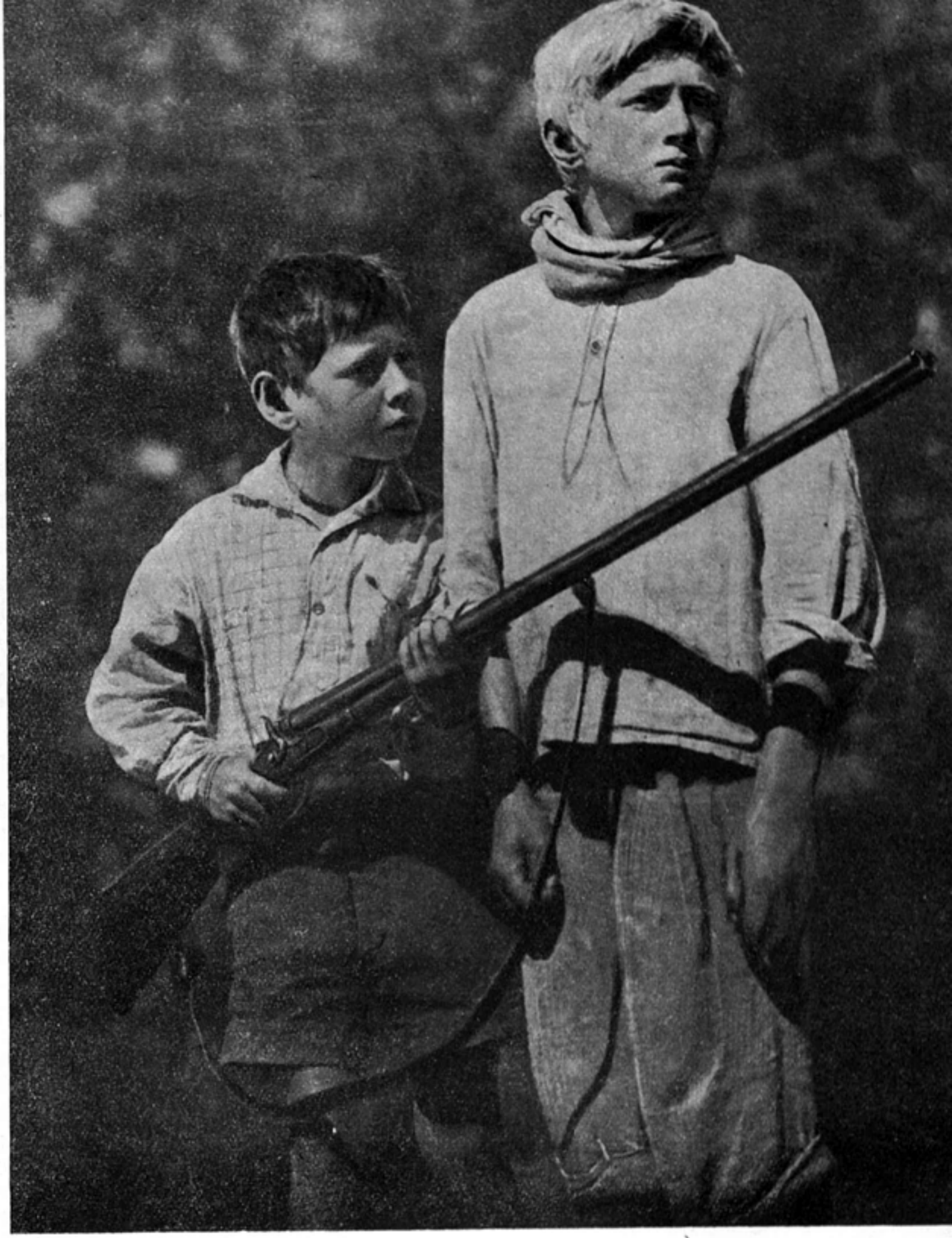
На практике мне пришлось встретиться с утверждением, что героями детского фильма должны быть обязательно дети: «мы требуем, чтобы в сценарии непременно играли дети».

Чем же такой взгляд обосновать? Если говорить о миллионных зрительских массах, то наша, советская кинематография создала только одного повсеместно популярного и любимого детьми героя. Этот герой — Чапаев.

В искусстве есть обширный ряд героев-детей, любимых детьми. От Гавроша до Тома Сойера, от «доисторического мальчика» до Джека Восьмеркина. Но это признак не решающий. Среди популярных у детей героев художественных произведений преобладают взрослые: индейцы, воины, путешественники, борцы за правое дело.

Таким образом надо снять вопрос о возрасте героя. Все возрасты годятся.

Кадр из звукового мультфильма режиссеров-художников Е. Горбача и С. Гуецкого «Тук-Тук и Жук». Производство Киевской фабрики Украинфильм



Кадр из немого фильма режиссеров Бахар и Молчанова «Полесские Робинзоны». Оператор С. Иванов. Производство Белгоскино

Сева Макутонин в немом короткометражном фильме режиссера М. Степанова «Про обезьянку». Оператор А. Левитан. Производство Мосфильм

В Зоопарке. «Первый раз увидела бегемота». Кадр из журнала № 8 «Пионерия». Режиссер Арша Аванесова. Оператор Б. Бурт. Производство Союзкинохроники

Мне кажется, что наблюдение над героем народных сказок поможет нам уяснить очень многое в изучении героя в искусстве, ставящем себе целью быть доступным детям. Герои сказки популярны среди детей, легко ими запоминаются, легко входят в обиход детского мышления и детской фантазии. Почему? Ответ, думается, очень прост. Герои народных сказок всегда цельны в своем характере. Этим героям свойственна всегда одноустремленность. В них всегда преобладает над всем одна всеобъемлющая черта. Они почти маниакальны в своих жизненных проявлениях и поступках. Это своего рода однолюбы. И отсюда, от этой монолитности родится их необыкновенная ясность. Эти герои привлекательны тем, что они себя обнаруживают до конца, не лукавя и не рисуясь. Они несложны, но сильны в своей простоте и несложности. Они верны себе. В них есть постоянство, напоминающее постоянство устойчивых явлений природы. За этим постоянством чувствуется глубокая сила, если не самих героев, то земли и условий, породивших их. Это постоянство и ясность, и простота, и ощущение глубины условий, породивших героя, создают ощущение настоящей жизненной правды.

А ведь таков Чапаев в картине Васильевых. Как настоящий герой народного искусства он ясен, он однолюб, он верен себе, он прост, он обнаруживает себя до конца.

В какой мере герой детского фильма должен быть героичен, т. е. романтизирован, поднят над обыденным и нужно ли ему обязательно совершать подвиги?

Здесь, мне кажется, возможна одна очень серьезная ошибка. Можно рассуждать так: если мы стираем условные границы между искусством для взрослых и искусством для детей, то почему бы не стереть их и там, где речь идет о природе героя? Если искусство, по нашим же словам, может сделать увлекательным путешествие «вокруг комнаты», то разве оно не может найти увлекательное среди самого обыденного? Если искусство может глубоко проникать в человеческий характер и находить в раскрытии любого характера жизненную мудрость, то о каких предпочтениях может быть речь?

Говоря отвлеченно, это так. Но ведь это только говоря отвлеченно. Разумеется, кому придет в голову ставить какие-то ограничения и заранее отводить то, что может дать замечательные произведения искусства. Разумеется, мы все за бесконечное разнообразие жанров, сюжетов, героев. Все это остается верным до тех пор, пока мы рассуждаем, отвлекаясь от конкретных задач нашего искусства.

При всем бесконечном разнообразии ручейков и тропинок нашего социалистического искусства, искусства социалистического реализма, мы можем различить его боковые пути и его большую дорогу.

Вот мы упомянули о сказке, о том, что ее герои притягательны своей цельностью и своей ясностью. Но у героев сказки есть еще одна сторона. Они все несут в себе большой жизненный смысл.

Социалистическое искусство призвано раскрыть новый жизненный смысл. Мы строим новый мир, и этот новый мир должен раскрыться в нашем искусстве как новая жизненная правда, как реальность и как постоянно реальная, всегда живая и влекущая цель. Мы не можем забывать, что мы живем в эпоху бурь и битв, и что за новый мир идет борьба.

Пафос эпохи заключен в борьбе за новый мир. И этот пафос должен быть преобладающей чертой нашего искусства вообще и особенно того, которое хочет быть доступно детям. Я убежден поэтому, что наше искусство для детей, особенно такое массовое искусство как кино, обязательно должно быть героичным по своему пафосу. Большая дорога в выборе героя для массового детского фильма должна лежать на путях, где наше социалистическое рыцарство совершает свои замечательные и высокие подвиги в борьбе за победу нового мира и за укрепление нового строя человеческой жизни. Поэзия социалистического рыцарства найдет свои бессчисленные темы и в героическом подполье, и в гражданской войне, и в смелых замыслах и дерзаниях молодого социалистического строительства. И всюду основная, главная задача нашего искусства, доступного детям, будет в том, чтобы нести детям новый опоэтизированный смысл жизни не только во всем обаянии простой правды, во всей притягательности цели, которая зовет героически бороться и, если нужно будет, то и героически умирать.

Мерлюс

МАРСЕЛЬ ПАНЬОЛЬ

Французский сценарий «Мерлюс», отрывки из которого мы помещаем ниже, написан известным драматургом театра и кино Марселем Паньолем.

Действие происходит в канун рождества в одном из провинциальных лицеев. Дети разъезжаются к родным на рождественские каникулы и только небольшая группа школьников, родители которых по различным причинам не могут забрать их домой, остается в лицее.

Мы начинаем отрывком, в котором впервые дается характеристика героя произведения, учителя Бланшара, прозванного учениками Мерлюс (сушеная треска).

В беседе директора с инспектором ярко раскрывается обстановка и условия работы французского педагога.

КАБИНЕТ ДИРЕКТОРА

Директор сидит за письменным столом. Это гладко выбритый красивый мужчина, широкоплечий, с правильными чертами лица. Перед ним лежат многочисленные папки, которые он перелистывает. Против него в кресле сидит инспектор.

Директор: В общем если приходится выбирать между Делякром и Бланшаром, у которых равные права к тому, чтобы перейти во второй класс, вы советуете остановиться на Делякре.

Инспектор: Ясно, господин директор, ясно. К тому же Бланшар здесь всего три месяца.

Директор: Да, но за ним двадцать четыре года службы... (*Читает листок*): Динь, Тулон, Монпелье, Экс.

Инспектор: Я знаю, я знаю... Но у г. Делякра те же заслуги, что и у него, и это первоклассный репетитор. Точный, старательный, симпатичный.

Директор (*двусмысленно*): К тому же он имеет влиятельных покровителей... Его шурин кое-что значит в министерстве.

Наклоняет голову на бок и смотрит на инспектора; тот краснеет.

Инспектор: О, господин директор. Вы отлично знаете, что совсем не из-за этого...

Директор: Знаю, знаю. Я говорю потому, что его шурин писал мне по этому поводу. (*На мгновение задумывается.*) Для г. Бланшара этот перевод имеет довольно большое значение. Если он не перейдет в этом году во второй класс, то, выйдя в отставку, получит пенсию ниже того максимума, на который он может рассчитывать. Если он перейдет во второй класс, он почти автоматически получит этот максимум.

Инспектор: Несомненно, с этим обстоятельством следует считаться... Но Делякр тоже заслуживает внимания.

Директор: Можете вы в чем-нибудь упрекнуть г. Бланшара?

Инспектор: Нет, я не хочу заходить так далеко. Но раз мы заговорили о нем, я прежде всего должен вам сказать, что у него очень дурной характер.

Директор: Да, мне приходилось об этом слышать.

Инспектор: На десятый день его приезда в приемной произошло столкновение между ним и отцом нашего ученика. Мясником. Тот заявил, что его сын был наказан несправедливо и сказал г. Бланшару: «Кривоглазые наставники наказывают вслепую».

Директор: Вот так ловкий комплимент!

Инспектор: Бланшар ответил ему парой увесистых затрещин. Они были слышны в самом конце двора. Мясник света не взвидел...

Директор (*пораженный*): Господин Бланшар был неправ. Он был очень неправ. Почему мне официально не сообщили об этом случае?

Инспектор: В тот момент, когда я готовил мой отчет, пришел мясник: он

узнал, что г. Бланшар был ранен в глаз на войне. Он извинился перед ним и просил меня замять это дело.

Директор: Он правильно поступил. Вот хороший мясник. Вот во всех отношениях приятный случай.

Инспектор. Да, но когда стало известно, что Бланшар избивает мясников, его коллеги стали смотреть на него как на дикаря, и, впрочем, я должен сказать, что они не так уже неправы. Он открывает рот только для того, чтобы ворчать. Утром, когда старший надзиратель сказал ему, что он будет дежурить в сочельник, он с яростью протестовал, говорил, что будет жаловаться и не остановится перед тем, чтобы обратиться даже к вам.

Директор: Он не приходил. А с детьми он справляется?

Инспектор: Он ведет класс очень хорошо; там отличная дисциплина. Но дети его не любят: он безобразен.

Директор: Думаю, что не очень ошибусь, если скажу, что он предпочел бы быть красивым.

Инспектор: Знаю, знаю... Не думайте, что я упрекаю этого малого в том, что он не Адонис... Я попытаюсь вам об'яснить его облик... Он безобразен, не так ли? И так он холостяк, он скорее... Наконец у него вид скорее неопрятный... Ученики называют его Мерлюс [1].

Директор: Мерлюс? Скажите-ка, почему?

Инспектор: (*почти стыдливо*): Они говорят, что от него пахнет треской.

Директор: Как это любопытно. И от него действительно пахнет треской?

Инспектор: Не знаю... не думаю... По-моему от него скорей пахнет псиной. Наконец, он не симпатичен ученикам. Короче говоря, он их терроризирует.

Директор: Разве он злоупотребляет наказаниями?

Инспектор: Нет... нет... При подобной внешности нет надобности наказывать... в его классе воспитанники не боятся наказания: они боятся быть избитыми. О, он никогда не бил ни одного из учеников, но у детей создалось впечатление, что он способен это сделать. Короче, вот все хорошее и плохое, что я думаю о нем: добросовестный, точный, мало симпатичный своим коллегам и ненавидимый детьми. Добавлю еще, когда я его встречаю вне лицея, он никогда мне не кланяется.

---

1 Мерлюс — по-французски сушеная треска.

В садике интерната, подле швейцарской, спорят четыре надзирателя. Вокруг них ходят дети. Тот, который говорит громче всех, и есть Мерлюс. Он не красив. Ему быть может лет пятьдесят. У него длинная мохнатая борода. Воротник его старого сюртука засален. Он держит в руке пенсне на шнурке и каждую минуту нацепляет его на нос. Над его левым глазом длинный шрам, красный и безобразный, оттягивающий веко к щеке. Слушают его трое надзирателей различных возрастов. У самого старого—Люпена—зонтик. Насторожив уши, он слушает Мерлюса, который говорит с холодным гневом.

Мерлюс: Я не люблю, чтобы меня считали дураком.

Люпен: Послушайте, Бланшар, уверяю вас, что это обычай. Всегда последний из поступивших в лицей проводит вечерние занятия в канун праздника. Последним поступили вы. Значит вам придется взять это на себя.

Мерлюс: Но, чорт возьми, я не новичок. Я последним поступил сюда, но за мной двадцать четыре года службы. Совершенно ясно, что пока поступит кто-нибудь другой, я всегда буду последним. Мне уже навязали занятия в средних классах, самых скверных. Мне дали вторую половину перерыва, от четырех до пяти, когда зимой уже темно. В воскресенье днем меня заставляют следить за оставленными без отпуска; меня, как жандарма, посылают на уроки рисования. А теперь, вместо очередного дежурства, которое выполнял мой предшественник, мою очередь передвигают через пять человек и предлагают мне дежурство в сочельник. Вот я и говорю, что со мной не считаются. Вот и все.

Люпен: (*который поднял голову, тихо говорит*): Тише, вот господин директор.

Все умолкают. Проходит директор. Репетиторы почтительно кланяются. В свою очередь он приветствует их без высокомерия, но с улыбкой полной достоинства. Он проходит через садик, открывает дверь и исчезает.

Мерлюс (*немедленно возобновляет разговор*): Со мною не считаются. Вот и все (Уходит. Люпен бежит за ним и догоняет его в тот момент, когда он хочет войти в коридор.).

Люпен: Послушайте, Бланшар, вы отдежурите в сочельник и не будете дежурить на пасху. Ни на масленицу, ни 14 июля.

Мерлюс (*спокойно*): Ладно, ладно. Мне безразлично дежурить или делать что-либо другое. Но я не люблю, когда со мною не считаются. Вот почему я настаиваю на этом. Где будет этот класс?

Люпен: Надо спросить у инспектора. И к тому же, знаете, будет совсем немного учеников. Двадцать, может быть тридцать.

Мерлюс: Учеников-то я не боюсь (уходит).

Люпен (*один*): Ну, да. Скорее ученики его боятся.

Входит в коридор лицея. В глубине двора, на площадке курят Галюбер и Катюс. Это двое больших. Они спрятались за аркой. Выпуская дым, они быстро машут руками перед ртом, чтобы рассеять маленькое облачко, которое может их выдать. Издали доносится голос консьержа, который кричит:

Голос консьержа: Гриша, Ледрю, Паназоглу, Бурели в приемную.

Галюбер: Твой родственник забирает тебя каждый день.

Катюс: Начиная с завтрашнего дня, каждый день после полудня.

Галюбер: Как и меня. Но я его просил, чтобы он приходил через день. У меня ужасная отметка по-гречески. Я отстал на десять месяцев и хочу покончить с этим одним ударом.

Катюс (*презрительно*): По-гречески?

Галюбер: Ну да. Я последний ученик.

Катюс: А если ты станешь первым. Чему это может послужить в жизни. Хотя может быть ты хочешь перейти в греческое подданство.

У подножья платана сидят два ученика. У них коллекция марок. Около них стоит два или три знатока, следящие за обменом.

Годар (*ему четырнадцать лет, он носит очки. Разговаривает с учеником-аннамитом своего возраста, которого он фамильярно называет Макакой*). Вот эту я тебе дам в придачу. И знаешь она очень редкая. Только для меня она не редка, потому что мой отец в Абиссинии и каждый раз, когда он пишет, я получаю марку. Вот посмотри.

Макака: Спасибо.

Годар: А где твой отец?

Макака (*сдержанно*): Далеко. Нужно ехать на корабле тридцать пять дней.

Годар: А что он делает... Мой — торгует слоновой костью. Слоновьими бивнями. А твой?

Макака (*таинственно*): Если ты поклянешься, что никому не скажешь, я тебе скажу. Поклянись.

Годар: Клянусь. Клянусь Христом, клянусь крестом, если солгу, быть мне в аду.

Макака. Ну, ладно. Мой отец — король...

Годар (*смеясь*): Это неправда.

Кадр из фильма режиссера Б. Шелонцева «Кондуит», по сценарию Л. Кассиля. Оператор Я. Лейбов. Фильм снимается на Одесской кинофабрике Украинфильм. На фото— урок учителя Никиты Павловича

Макака: Я тебе говорю, мой отец — король.

Годар (*принимая серьезный вид*): Слушай, старина, я знаю, если бы твой отец был королем, у тебя все время были бы каникулы. Это известно. Сыновья королей ничего не делают. Они гуляют в садах и велят пороть рабов.

Макака: Мой отец никого не порет.

Годар: Тогда, старина, он не король. Потому что, если бы он был королем, у тебя было бы столько марок, сколько тебе хочется. Потому что король может делать марки. Именно так старина. Это им разрешено. Он может их делать сколько ему угодно.

Макака: Но мой отец не делает марок. Во всяком случае я никогда этого не видел.

Годар (*решительно*): Тогда он не король. (*В этот момент мимо пробегает Агасен. Годар окликает его*). Агасен, слушай. Он говорит, что его отец — король.

Агасен: Ай-ай-ай! А король чего?

Макака: Король моей страны.

Агасен: Если у него такая же рожа как у тебя, это должно быть король макак.

Макака (*приходя в ярость*): Если ты приедешь в мою страну, я тебя посажу на бамбуковый кол.

Агасен: Если ты меня посадишь на бамбук, я тебе дам ногой в зад (*Агасен убегает и весело кричит*): Макака, макака!

Макака долго с упреком смотрит на Годара.

Наконец он говорит:

— Ты поклялся.

Годар: Если бы это была правда, я не сказал бы, но так как это пустая болтовня, я имею право говорить.

Макака: Это не болтовня, это правда. У моего отца дворец в шесть раз больше, чем лицей: у него пятьдесят жен, у отца.

Годар: О, как же ему должно быть тошно.

Макака: Почему ты это говоришь?

Годар: Потому, что мой отец женился вторично, на служанке. У него всего одна жена. Но все же, дружище, она его сводит с ума.

НА ШКОЛЬНОЙ ПЛОЩАДКЕ

Двое больших все еще курят

Катюс: Где надзиратель?

Галюбер: Там.

Катюс: Это кто?

Галюбер: Филиппар.

Нар. арт. В. Гардин в роли учителя Никиты Павловича в фильме режиссера Б. Шелонцева «Кондуит», по сценарию Касиля. Оператор Я. Лейбов. Фильм снимается на Одесской кинофабрике Украинфильм

Катюс: Тогда все в порядке, он ничего не увидит. Ты думаешь он будет вести вечерний класс?

Галюбер: Конечно он. Чорт возьми, надо ему сделать сюрприз. (*Замечает мальчика, который прыгает на одной ножке*) Пик, пойди сюда. Ты не уезжаешь?

Пик: Нет, не уезжаю.

Галюбер: Ладно, слушай, надо поразвлечься. Видишь это? (*вытаскивает из кармана квадрат из белого довольно плотного картона. В картон воткнуто перо. Кладет этот странный предмет на руку, острием кверху и протягивает Пику*). Видишь это?

Пик: Да.

Галюбер: Ты знаешь, что это такое?

Пик: Да. Это «перо в зад».

Галюбер: Возьми! (*Пик берет и рассматривает с видом знатока.*). Ты потихоньку пойдешь в третий класс и положишь его острием кверху на стул надзирателю.

Пик (*неуверенно*): А если меня застукают?

Галюбер (*очень авторитетно*): Никогда в жизни!

Пик (*с беспокойством*): А если меня кто-нибудь увидит?

Галюбер (*спокойно*): Это невозможно. Разве ты стал трусишкой?

Пик: Нет, я трус (*пауза*). Ну, а ты, почему ты сам туда не идешь?

Галюбер (*величественно*): Потому что это игрушки не для моего возраста. Если я это делаю, то только ради тебя, чтобы тебя развлечь. Значит ты должен пойти.

Пик (*колеблясь, потом решительно*): Ладно, я пойду (*и он убегает*).

УЧЕБНАЯ КОМНАТА

Входит Пик. Кладет жестокую игрушку на стул учителя.

Вдруг он слышит шум. Убегает. Входит инспектор в сопровождении Мерлюса.

Несмотря на просьбу инспектора быть в этот праздничный вечер ласковым и внимательным с детьми, Мерлюс преследует учеников своими замечаниями и наставлениями. Дети, лишенные встречи с близкими, никак не могут примириться с тем, что они проведут вечер в лицее под наблюдением ненавистного Мерлюса.

Агасен (*таинственно*): Говорят, что ему разбил глаз один ученик в Авиньонском лицее.

Пик: Кто тебе сказал?

Агасен: Один большой. Кидая камни во дворе, он разбил ему глаз, и с тех пор Мерлюс ненавидит всех учеников. Если бы он мог, он бы всех убил. Это не шутка то, что я говорю. Это правда.

Галюбер: Что меня смущает — это перо, которое ему подсунули. С Филиппаром это было бы потешно, а с ним получится трагедия.

Катюс: Мне плевать... Это не я положил (*с издевкой смотрит на Пика*). Если бы я был на твоем месте, я бы себя неважно чувствовал.

Пик принимается плакать.

Годар: Не плачь, никто не знает, что это ты.

Пик: Если он когда-нибудь догадается, он посадит меня в тюрьму.

Галюбер (*холодно*): В тюрьму нет. Он не имеет права. Но может быть он тебя убьет.

Макака (*жестко и холодно*): Если он когда-нибудь приедет в мою страну, я посажу его на бамбуковый кол.

Пик (*со слезами*): Да, но твой бамбук далеко.

Галюбер (*раздраженно Макаке*): И вообще не надоедай нам рассказами о твоей стране. Ты всегда говоришь «если ты приедешь в мою страну», «если кто-нибудь приедет в мою страну», а ведь никто не едет в твою страну, даже ты сам.

Барабанный бой. Виден веселый гарсон с барабаном.

Мерлюс: Стройся. Большие вперед, маленькие сзади.

Ученики строятся в ряды. Мерлюс уходит на задний план. Марш... Колонна уходит в темный двор и направляется к освещенному классу.

КЛАСС

Большая, очень высокая сводчатая зала. В глубине, на возвышении кафедра, подлее нее, на стене, огромная черная доска. По стенам, на высоте человеческого роста расположены личные ящички воспитанников. Первым входит Мерлюс. Колонна останавливается у двери. Мерлюс выдерживает паузу, снимает шляпу: «Входите». Ученики входят по двое и молчаливо садятся за парты. Несколько учеников направляется к своим ящичкам. Мерлюс наблюдает за размещением учеников. Галюбер и Катюс идут к последней скамье. Мерлюс останавливает их.

Мерлюс: Галюбер и Катюс на первую парту, против кафедры. (*Они сконфуженно направляются к указанному месту.*) Теперь, господа, приступайте к работе. *Все садятся. У учеников, одетых в черные блузы книги и тетради. У учеников в воскресных костюмах ничего нет; время от времени они тоскливо поглядывают на дверь. Мерлюс прогуливается между партами, останавливается возле неработающего ученика и спрашивает голосом, вызывающим тревогу*): Вам нечего делать?

Ученик: Я иду к родным, сударь.

Мерлюс: Вы уверены в этом? (*Молчание. Ученик опускает голову.*) Старайтесь заняться чем-нибудь, иначе вы не уйдете. (*Ученик берет книжку у соседа и делает вид, что занимается. Продолжительное молчание. Мерлюс прогуливается.*)

В этот момент старшие ученики спускаются по лестницам, ведущим к дортуарам. Они одеты по-праздничному. В руках у них чемоданчики, они перескакивают через три ступеньки. Наверху, отставший, которого не видно, перегибается над перилами лестницы.

Отставший (*кричит*): Бурелли! Подожди меня!

Бурелли (*на-бегу*): Не могу. Мой поезд уходит в пять часов.

Сбежав по лестнице, они прикасаются к стене, чтобы остановить разбег, затем быстро шагают по пустому коридору. Дверь класса, которым руководит Мерлюс, приоткрыта; луч света освещает черно-белые пятна. Ледрю останавливается.

Ледрю (*глядит в щель*): Чорт побери, это рождественский класс.

Гриша: Кто руководит им?

Бурелли: Мерлюс.

Ледрю: Мерлюс (*серьезно*). Нельзя уехать, не попрощавшись с ним. Это было бы невежливо. Внимание.

Все трое наклоняются к приоткрытой двери. Ледрю тихо считает: раз, два, три. На три они орут: «Пахнет треской». Затем удирают с головокружительной быстротой. Их пальто развеваются. Внезапно дверь раскрывается настежь. В потоке света появляется Мерлюс и смотрит направо, налево. В конце коридора только-что исчезло три силуэта. Несколько мгновений Мерлюс остается неподвижным. Из класса доносится коллективный рев. Мерлюс круто оборачивается и быстро вскакивает в класс. Перед ним тридцать прилежных спин, тридцать голов, склоненных над тетрадями; тишина, как в церкви. Мерлюс медленно направляется к кафедре. Дверь снова отворяется. Мерлюс останавливается, настораживается. Но это консьерж.

Консьерж (*кричит*): Корбо, Лекок, Поляк, Факторович, Сарнет — в приемную!

Названные поспешно встают и бросаются к двери. Их останавливает жесткий и холодный окрик Мерлюса.

Мерлюс: Что такое. Сейчас же садитесь! (*Все медленно возвращаются на места.*) Позовите консьержа.

Пик, сидящий ближе всех к двери, встает и выходит. Возвращается с консьержем. Консьерж не любит Мерлюса, это чувствуется. Он приближается с наглым видом, не снимая фуражки.

Мерлюс (*яростно*): Снимите фуражку, не то я вам сам сниму ее. (*Консьерж снимает фуражку.*) Не можете подойти к кафедре и вручить мне отпускные билеты? (*Консьерж подает билеты.*) Ступайте. (*Консьерж уходит. Мерлюс прогуливается с билетами в руке. Наконец решается.*) Лекок, в приемную. (*Лекок встает и бросается к двери.*) Ступайте тише. (*Лекок выходит на носках. Он отворяет и закрывает дверь, как в комнате больного. Мерлюс читает, делая паузу после каждого имени*): Корбо, Поляк, Факторович, Сарнет.

Они выходят поочереди на носках. Мерлюс еще раз обходит класс, потом поднимается на кафедру. Галюбер и Катюс тревожно переглядываются. Мерлюс оглядывает класс, в котором царит полное молчание. затем с достоинством садится. Вдруг вскакивает. Отодвигает кресло, рассматривает его. На сиденье нет ничего. Подозрительный и осторожный, он больше не садится. Сходит с кафедры и снова обходит класс. На фалде его черного сюртука виднеется квадратик белой бумаги: перо воткнулось в материю. Когда он проходит, ученики поднимают головы и замечают квадратик; тотчас же опускают глаза и толкают локтем соседа. Мерлюс оканчивает свой обход и вновь поднимается на кафедру; в классе царит смешанная атмосфера шаловливого и тревожного ожидания. Только Пик, как видно, не чувствует комической стороны дела. Он бледен, еле дышит, его губы молчаливо шевелятся, словно он повторяет очень важный урок. Мерлюс поднимается по ступенькам и садится. На этот раз он не вскакивает, но лицо его краснеет и судорожно корчится. Его рука исчезает за спиной и извлекает перо. Все головы склонены над тетрадями.

Мерлюс (*медленно, со смешной торжественностью*): Я благодарю того из вас, кто в канун рождества был так добр и преподнес мне этот маленький подарок. Я никогда не забуду этого трогательного внимания. (*Молчание. Входит консьерж, снимает фуражку, подходит к кафедре, протягивает Мерлюсу отпускные билеты.*) Жика, Плюме, Лирон в приемную.

Ученики подходят к кафедре, берут записки и степенно выходят. Занятия продолжаются: молчаливые, грустные, бесполезные занятия. В это время издали доносится шум голосов. Шум постепенно приближается. Галюбер говорит Катюсу, не глядя на него.

Галюбер (*едва слышно*): Идут гуськом...

Катюс: Ты думаешь они придут сюда?

Галюбер: Конечно. Они пришли «срамить» инспектора и Мерлюса.

Молчание. Гул нарастает. Слышны возгласы детей и молодых людей. Песни. Нестройный хор. Мерлюс прислушивается.

Катюс (*переворачивая страницу словаря*): Страдать из-за этого придется нам..

Гул становится все громче и громче. Шествие дошло до окон лицея. Наступает молчание. Затем раздается хор, на сей раз стройный:

«Позор Мерлюсу, позор Мерлюсу, позор,
Позор Мерлюсу, позор Мерлюсу, позор...»

Мерлюс слушает, не двигаясь с места. Время от времени сквозь хор прорезывается крик:

«На бойню. В конюшню».

Потом хор выкрикивает другие слова на эту же мелодию. Мерлюса посылают уже не на бойню и не в конюшню, а в другое место, названное с достаточной грубостью. В классе маленький мальчик не может удержаться от смеха. Мерлюс спокойно смотрит на него.

Мерлюс: Вы смеетесь, сударь... О, вы смеетесь (*тихо*): Вы неправы. На улице

кричать может всякий... Те, кто оскорбляют меня, находятся далеко, а вы, вы — здесь. Если подобные вам оскорбляют меня, то смеяться должен я, а не вы. Ибо у меня есть заложники (*сходит с кафедры, прогуливается. Хор продолжает петь. Мерлюс повторяет*): У меня есть заложники.

Хор замолкает. Наступает молчание. Затем слышится сильный голос. Это двадцатилетний вожак шествия.

«Чем пахнет?»

После краткого молчания ответ:

«Пахнет треско-о-о-ой».

Мерлюс кажется равнодушным. Он прогуливается по классу. На улице шум, крики и смех. Затем шествие удаляется и «срамит» какого-то Шопина. Продолжительное молчание. Открывается дверь, появляется инспектор.

Инспектор (*в дверях*): Господин Бланшар, на одно словечко, пожалуйста...

Инспектор выходит. Мерлюс спешит за ним. В коридоре, прислонившись к стене, стоит Сернен. Это надзиратель интерната. Он всхлипывает, у него красные глаза. У инспектора смущенный вид. Он обращается к Мерлюсу очень по-дружески.

Инспектор: Чрезвычайно неприятный случай, мой дорогой. Вот Сернен, который должен был сменить вас к семи часам.

Мерлюс: Должен был.

Инспектор: Да, должен был, ибо он не может. Его мать тяжело больна, он получил телеграмму, его вызывают к ней.

Мерлюс (*Сернену*): Это правда?

Сернен: О, мосье Бланшар.

Мерлюс: Извините, я вас спросил потому, что в бытность мою надзирателем интерната я тоже проделывал такой трюк. Но я верю, что это, к сожалению, правда. (*Пауза.*) Господин инспектор, я в вашем распоряжении.

Инспектор: Но до которого часу? Послушайте. Сернен должен был дежурить в классе с семи до восьми, затем в столовой и в дортуаре... Если Сернен уйдет сейчас же, то у меня до завтрашнего утра не будет никого под рукой. Все ушли. Остались только мы с вами.

Мерлюс: Да, понятно...

Инспектор: Если мы дадим Сернену возможность присутствовать у одра своей матери, то нам придется разделить его дежурство между собой. Можно, например...

Мерлюс: Господин инспектор, все очень просто. Я буду дежурить в классе до восьми.

Инспектор: Спасибо.

Мерлюс: Я отведу учеников в столовую. Там вы замените меня на полчаса: я успею пообедать в городе и вернусь на дежурство в дортуаре. Что вы думаете об этом?

Лицо инспектора проясняется. Он боялся, что ему придется дежурить в дортуаре: это было бы недостойно инспектора. Он пожимает Мерлюсу руку с изысканной благодарностью.

Инспектор: Вы мне оказываете большую услугу. Вы ведь не обязаны это делать. Вы в полном праве уйти в семь часов.

Мерлюс: Я знаю, господин инспектор. Но так как это необходимо... И кроме того, это напомнит мне мои молодые годы, когда я был надзирателем интерната в Дине.

Инспектор и Сернен уходят. Мерлюс глядит им вслед. В классе Катюс поднимается и заявляет раздраженным шопотом:

Катюс: Нужно протестовать. Устроим рев. На счет три. (*Считает*). Раз-два-три...

Всеобщий рев. Внезапно входит Мерлюс. Закрывает дверь, оставаясь лицом к классу. Затем неподвижный и холодный об'является:

Мерлюс: Мне выпало счастье об'явить вам, что в дортуаре буду дежурить я.

Слышен лишь скрип перьев и шелест переворачиваемых страниц. В большом городе — ярко освещенные улицы. На железнодорожных станциях поезда с детьми, едущими домой на праздники. Огромный кабинет делового человека. За письменным столом сидит мужчина лет пятидесяти. Широкие плечи, серый костюм. Он беседует с толстяком, который развалился в кресле и курит сигару.

Толстяк: Но, старина, 49 процентов акций все же обеспечивают вам хорошенькие доходы...

Мужчина: Эти 49 процентов обеспечивают мне, главным образом, меньшинство в деле.

Толстяк: Но, дорогой мой, что же вы вносите в дело. Ничего.

Мужчина: Позвольте... Прежде всего я вношу... (*слышен шум лифта*). Вот он.

Толстяк: Что вы вносите?

Мужчина: Прежде всего я вношу свои знания. Я вношу свое имя и свой кредит.

Толстяк: Кредит — это не наличные. А кто вносит наличные?

Мужчина (*прислушиваясь*): Это он.

Толстяк: Кто это он?

Мужчина: Простите меня, дорогой. Я ожидаю сына. Я его не видел два месяца. Ему восемь лет.

Толстяк: А ладно. Вот что. Так и надо было мне сказать. Уже в течение часа видно, что вам не по себе.

Мужчина: Но вы-то тоже надоедливый чудак, пришли говорить о делах сегодня. У меня на свете нет никого кроме сына... Он должен приехать к шести часам... Я его жду с утра::: Оставьте меня в покое с вашими акциями. Мы поговорим об этом после каникул. Вот он.

(Открывается дверь. Улыбаясь входит Лекок.)

Мужчина: Ну, здорово, старина. Так как же, старина, как поживаешь?

Лекок: Хорошо. А ты?

Подбегает к отцу и вскарабкивается на него как на дерево. Потом весело целует его.

Мужчина *(через плечо мальчика)*: Ну, что вы скажете, Гольдштейн, ведь это маленький мужчина.

В большом салоне сидит красивая женщина. Рядом с ней на пуфе, против камина, ученик Сарнет ест конфеты.

Сарнет: Знаешь, не имеет смысла рассказывать мне басни.

Дама: Какие басни?

Сарнет: Ерунду про рождественского деда. Это уже не действует. Мне одиннадцать лет, понимаешь ли. Поэтому, лучше дай мне сегодня то, что ты купила, а то я не буду спать всю ночь.

Дама: Посмотрите-ка, ты может быть считаешь себя взрослым мужчиной?

Сарнет (*приближаясь к матери, лукаво*): Мама, скажи, что это?

Дама (*целуя мальчика*): Велосипед.

Сарнет (*танцуя от радости*). Шикарно. Вот это шикарно. Где он стоит?

В это время дети спускаются по каменной лестнице, ведущей в столовую. Тяжелые своды, далекое эхо.

За детьми следует Мерлюс. Они входят в большую пустую столовую. Из экономии зажжено лишь две лампы. Дети рассаживаются в молчании. Ожидание. Прибегает гарсон. У него высокий воротник и огромной величины галстук. Праздничный костюм. Воротник душит его. Лицо красное, как зарево. Он поспешно приносит все блюда сразу и бросает их на стол. Слышатся шаги Мерлюса, прогуливающегося в темноте. Время от времени он появляется в полосе света. Гарсон подходит к нему.

Гарсон: Можно мне уйти, сударь?

Мерлюс: Куда?

Гарсон: Уйти. Я ухожу сегодня.

Мерлюс (*сухо*): Я не ухожу. И те, что здесь, тоже не уходят.

Гарсон: Да, но я ухожу. Я приглашен к ужину.

Мерлюс (*язвительно*): В большой свет, конечно?

Гарсон (*смущенно*): О нет... Это рождественский ужин...

Мерлюс (*указывая на детей*): А это не рождественский ужин? Вы должны остаться до десерта.

Гарсон: Десерт уже на столе. Я подал все блюда сразу.

Мерлюс: Заберите вторые. Поставьте их на плиту. Снимите эти смешные манжеты и воротник, который душит вас. Наденьте передник. Идите, делайте свое дело. Ступайте.

Расстроенный гарсон идет надевать передник. В то время как он снимает свой великолепный пиджак, Мерлюс удаляется.

Галюбер (*тихо*): Всегда он должен кого-нибудь выругать.

Мерлюс перед сном предупреждает детей, чтобы они «не разговаривали, не храпели, не вставали». За все эти «проступки» он угрожает наказаниями.

Недобрыми репликами провожают Мерлюса из спальни. Огорченные и запуганные дети засыпают.

Дальше сравнительно об'ективный тон изложения резко меняется и начинается тривиальная «рождественская сказка».

Утром дети находят в ботинках чудесные игрушки, купленные заботливым... Мерлюсом. Озлобленный, сухой Мерлюс волею автора неожиданно превращается в рождественского деда.

Растроганные дети в свою очередь дарят умиленному Мерлюсу, которого отныне они зовут г. Бланшаром, свои любимые вещи (марки, кольцо с изумрудом, первое любовное письмо).

Следующим отрывком заканчивается сценарий.

Директор (*Мерлюсу*): Вы сделали подарки всем детям?

Мерлюс (*смущенно*): Да, всем.

Директор: Вы миллиардер?

Мерлюс: Нет, я не миллиардер. Я не миллионер и даже не тысячник.

Директор: Значит вы покупали игрушки за счет вашего оклада? Зачем... Разве дети так любезны с вами?..

Мерлюс: Нет... о нет...

Директор: Тогда почему же вы это сделали?

Инспектор: Может быть потому что он их любит.

Директор: Вы сами говорили мне, что ученики считают его злым.

Мерлюс: Это правда: они меня считают злым.

Директор: Почему?

Мерлюс (*просто*): Потому, что они делают мне гадости. Они говорят, что я зверь, а я никогда не тронул ни одного ученика; они говорят, что я наказываю учеников по всякому поводу и без повода, а между тем, за двадцать четыре года работы, я никогда ни разу не наказал ни одного ученика. Я часто говорил: «Тебе за это влетит, повеса» или: «Сударь, я не люблю упрямцев, и вы скоро поймете, чем пахнут такие шутки со мной». Но я ни разу не пожаловался ни на одного ученика, и ни разу не лишал их ни минуты свободы. Если бы я сделал это хоть раз, я не спал бы всю ночь.

Директор: Но тогда, почему же они боятся вас?

Мерлюс несколько раз открывает рот, но не говорит ни слова. Он вертит шляпу в руках, широко раскрывает огромный глаз, опускает голову. Наконец отвечает вполголоса:

Мерлюс: Потому что я боюсь их. Поэтому я говорю грубым голосом. Быть может слишком грубым... Я всегда боюсь быть затопленным их стихией. Поэтому я осаждаю первого, кто делает движение или говорит что-нибудь, и принимаю вид дикого зверя... Потому что если бы я дал им волю хоть на одну минуту, то потом я не мог бы уже их остановить. Они считают меня жестоким, но если бы они меня знали, то мне оставалось бы только взять шляпу и уйти во-свояси.

Инспектор: Вероятно... Дети никогда не понимают доброты...

Мерлюс: Вчера вечером они положили на мое кресло перо, просунутое через картон острием кверху. Они называют это «перов зад». Оно меня в самом деле укололо.

Директор (*с негодованием*): В самом деле!

Мерлюс (*мягко*): В самом деле. Но есть вещи более болезненные, чем этот укол. Об этом они не думают. Очень часто укол в зад является уколом в сердце. Они дети, и не знают этого.

Инспектор: Господин директор, не могли бы вы позвонить в академическую инспекцию... по поводу письма, которое вы только что отправили...

Директор (*холодно*): Это совершенно бесполезно.

Мерлюс: Насчет второго класса?

Инспектор: Вот именно... Господин директор принял решение... о котором я очень сожалею...

Мерлюс: Откровенно говоря, меня второй класс совершенно не интересует. Потому что сегодня утром я тоже кое-что нашел в моем ботинке. Три бильярдных шара, из них один агатовый, часы без стрелок, слегка обсосанные карамельки, медаль святого Христофора... И обещание назначения меня первым министром будущего величества Цанг Ван До.

Директор: Тоже подарки рождественского деда?

Мерлюс: Нет. Нет. Это значительно лучше рождественского деда. Дед стар, бородат и почти так же безобразен, как я. А те, кто положили подарки в мой ботинок — рождественские дети... И вот, посмотрите на эту марку — как она красива...

Инспектор: Вы собираете марки?

Мерлюс: О, вовсе нет. Я в них ничего не понимаю. Но я знаю цену этой марки: мне подарил ее Вильпонт, который говорил другим ученикам: «она редкая». И я верю, что она редкая. Старая, разорванная марка, подаренная ребенком, считающим ее сокровищем, дороже для меня, чем второй класс.

Инспектор: Кроме того, вы наверно перейдете во второй класс в будущем году.

Директор: Да нет же. Он уже не перейдет во второй класс.

Инспектор (*возмущенно*): Почему?

Одно мгновение директор смотрит на обоих. Затем начинает взволнованно смеяться. Слегка краснея, говорит:

Директор: Потому что он уже во втором классе. В только что отправленном письме содержится его назначение... И я даже счел нужным представить его к награде...

Мерлюс: Господин директор...

Инспектор: Вы могли бы сказать мне...

Мерлюс: Господин директор...

Директор: Как бы вы отнеслись к идее пойти пообедать с нами?

Мерлюс: Господин директор, я не знаю, что мне сказать, как мне выразить...

Директор: Ладно, не говорите ничего. Это будет всего проще. (*Берет шляпу.*) Ну что же пойдемте, господин Мерлюс.

Мерлюс: О, теперь они больше не называют меня так... Теперь они называют меня господин Бланшар...

Директор: Чудесно. И вот теперь то мы и будем называть вас Мерлюсом... Проходите, дружище...

(Смеясь, открывает дверь. Мерлюс проходит.)

О коммерции, театре для бедных, драматурге Паньоле и кинопьесе „Мерлюс“

С. ГИНЗБУРГ

Отрывки из кинопьесы «Мерлюс» известного французского драматурга Паньоля, которые мы печатаем в этом номере «Советского кино», представляют, на наш взгляд, очень значительный и принципиальный интерес для творческих работников советской кинематографии, в первую очередь, для наших сценаристов и режиссеров.

Этот интерес определяется и темой произведения и авторской трактовкой темы и в первую очередь стилевыми жанровыми его чертами.

«Мерлюс» является характернейшим представителем широко распространенного на Западе разговорного жанра кинематографии.

Автор «Мерлюса» Марсель Паньол—самый убежденный и принципиальный сторонник этого жанра, известного нам по картинам Федера («Большая игра», «Пансион Мимоза»), и в особенности фильмам Лербье («Счастье») и А. Грина («Джентльмены рождаются»).

Паньоль полемически назвал свое последнее произведение «Мерлюс» не сценарием, а «пьесой для кинематографа», подчеркивая и утверждая его генетическую зависимость от драматургии театра.

Вся деятельность Паньоля — сценариста, кинопублициста, предпринимателя, пришедшего в кино из театра в тот момент, когда «великий немой» впервые заговорил, — посвящена утверждению разговорного жанра в кино, театрализации фильма.

Экономический кризис жестоко ударил по театральным предприятиям Запада. Западный театр был вообще недоступен для масс. Но теперь, из-за кризиса он потерял значительную часть своих зрителей. Жестокая конкуренция, погоня за зрителем, стремление во что бы то ни стало привлечь этого зрителя на спектакль только углубили творческий кризис зарубежного театра. Началась деградация, «сумерки театра», так талантливо описанные французским драматургом Ленорманом.

И в это время зародился звуковой кинематограф, жестоко ударивший по агонизирующему буржуазному театру и отнявший у него последнего зрителя.

Паньоль с откровенностью, граничащей с цинизмом, описал этот период в истории театра в основанном им журнале.

«Когда я пишу, «немой» кинематограф умер, а театр агонизирует, я хочу сказать, что коммерция, питавшая немое кино, мертва, а театральная коммерция накануне краха. На их месте появилась коммерция говорящего фильма, пожравшая обе первые. Процветание этой новой коммерции обильно питает это новое искусство...»

Кино заговорило. В силу своей доступности оно вытесняет театр. В силу своей доступности оно имеет того массового зрителя, на которого зарубежный буржуазный театр не может рассчитывать даже в годы своего процветания. Значит, представители «агонизирующего театра» должны овладеть новым искусством, тем более, что оно способно запечатлевать и распространять бесконечное число раз одно и то же театральное представление.

«Коммерция театра», спасая себя от гибели, ринулась в заговоривший кинематограф. Результаты не заставили себя ждать. Разгорелась жестокая борьба между кинематографистами, овладевшими звуком, и работниками театра, увидевшими в звуковом кино средство для омоложения агонизирующего больного.

Борьба продолжается и поныне. Ее ведут те, кто исходит из традиции обогащенного звуком немого кино, с теми, кто видит в кино способ омоложения театра.

Это — творческая борьба. Отзвуки ее мы слышали на первом московском кинофестивале, когда нам в один вечер показывали «Последнего миллиардера» Рэне Клэра и «Счастье» Лербье. Это вместе с тем и тео-

Новая американская звезда — пятилетняя Шарлей Темпль

ретическая борьба, которая не умолкает в зарубежной кинопечати. И одним из творческих и теоретических вождей армии «кинематографистов от театра» является Марсель Паньоль.

Чрезвычайно любопытно понимание Паньолем природы немого кинематографа и путей развития звукового кино.

Паньоль рассматривает художественные возможности кино исключительно с точки зрения художественных возможностей театра. Поэтому, он видит в немом кинематографе всего лишь «пантомимическое искусство».

Это, конечно, неверно. Даже будучи немым, кинематограф ни в какой степени, конечно, не соприкасался с искусством пантомимы. Уже немое кино было искусством синтетическим, владевшим словом, хотя и не владевшим звуком, обладавшим целым рядом своих специфических художественных возможностей: параллельным действием, неограниченностью места действия, монтажем, допускающим самые сложные и невозможные ни в одном другом искусстве изобразительные метафоры, чередованием крупных и общих планов, т. е. способностью специфического отбора и подчеркивания самых тонких и самых острых мыслей художника.

Но ход рассуждений Паньоля понятен: в театре актер выражает художественные задания по преимуществу словом, в немом кинематографе жест заменяет слово. Следовательно, рассуждает наш автор, немое кино — это пантомима.

Это утверждение об'ясняет всю кинематографическую концепцию Паньоля. В звуковом кино актер вновь обрел слово. Заговоривший актер определяет, таким образом, в глазах Паньоля тождество театра и звукового кино. Поэтому наш автор отказывается найти какие-либо общие художественные особенности, присущие одновременно и немому и звуковому кино.

«Когда родился говорящий фильм, — писал Паньоль, — то, наперекор всякой логике, его стали рассматривать как высшую ступень немого. Из-за тождественности средств производства «говорящим» завладели производители немых фильмов».

Паньоль не видит для кинематографа возможности выразить мысль не через слово, полагая как ортодоксальный драматург театра, что слово есть единственное средство для выражения идеи художника. И, по его мнению, если кинорежиссер «режет» реплику, то это означает, что «он не хочет предоставить слову право и честь сказать то, в чем заключается интерес произведения. Хорошую реплику он пытается подменить «травелингом» (с'емкой с движения) или первым планом графина, или бегом быка... Он делает это от чистого сердца, но произведение ничего не говорит зрителю. Режиссер, который считает себя стоящим в авангарде кино и драматического искусства, впрягает лошадей в «Испано», в котором он сломал мотор».

В интересах истины, следует указать на неверность последнего образного сравнения. Синтетическое искусство кино обладает возможностью самыми разнообразными способами выразить ту мысль, которую на театре можно выразить только через слово. И кинорежиссер в своем творчестве закономерно использует и мотор «Испано», который ему незачем ломать, и лошадей. Для нас это несомненно. Несомненно еще потому, что у нас театр переживает не «сумерки», а невиданный расцвет, потому что у нас театр остается театром, а кинематограф кинематографом. Они существуют параллельно и, не конкурируя друг с другом, обогащают друг друга (работа Бабочкина в кино и Охлопкова в театре, сколько подобных примеров мы можем привести!).

Для нас театрализация кинематографа

бессмысленна, у нас кинематограф не искусство для бедных, а театр — искусство для богатых, наш зритель всегда имеет возможность посмотреть театральный спектакль в театре, а не его кинематографический суррогат, и требует от кинематографа только того, что кинематограф может дать ему, пользуясь собственными богатейшими художественными возможностями.

И, может быть, поэтому только мы способны по-настоящему понять смысл творческой борьбы в зарубежной кинематографии, понять ошибочность утверждения Паньоля, гласящего, что кинематограф — это всего лишь искусство, запечатлевающее и распространяющее театр, обогащающее театр новой аудиторией.

Теоретическим взглядам Паньоля соответствует вся его художественная практика.

Все картины, которые выпустила кинофирма «Filmes Marcel Pagnyol», являются или кинематографическими транскрипциями произведений театральной драматургии, или инсценировками беллетристических произведений, сделанными опять-таки с обязательным учетом всех тробований той же традиционной драматургии театра. Исключение составляет «Мерлюс», последнее произведение самого Паньоля, сделанное специально для постановки в кинематографе.

Но и «пьеса для кинематографа» «Мерлюс» опять-таки является пьесой, построенной согласно всем канонам традиционной театральной драматургии. Дань кинематографу отдана автором лишь в том, что в этой пьесе часто меняются сценические площадки, да в одном случае использованы кинематографические возможности параллельного действия (два вклиненных в кинопьесу кадра встречи родителей с приехавшими на каникулы детьми).

Если исключить эту робкую попытку автора использовать специальные средства кинематографа и эпизод, то можно обнаружить чрезвычайно любопытное явление. В кинопьесе «Мерлюс» соблюдены все три пресловутых единства классической драматургии. Первое — единство времени (события развертываются в течение суток), места (все происходит на территории провинциального лицея) и, наконец, действия.

Кинопьеса «Мерлюс» может быть блестяще поставлена на сцене технически сносно оборудованного театра. Применение специальных средств выразительности, присущих кинематографу, кинематографической метафоры, с'емки с движения, смены крупных и общих планов не может обогатить содержания кинопьесы.

«Мерлюс» — это законченный образчик того «театра для бедных», каким себе представляет Паньоль кинематограф. Это—суррогат театра, театральная пьеса, которая будет запечатлена на пленку и которую сможет посмотреть широкий зритель, не имеющий возможности оплатить театрального билета.

Но «Мерлюс» написан замечательно. «Мерлюс» поучителен для наших драматургов кино своим блестящим диалогом, своими великолепными характеристиками героев будущего фильма. Этот сценарий, посвященный столь редкой в зарубежной кинематографии теме — школе и детству, — написан с исключительной наблюдательностью и ярко и реалистически рисует взаимоотношения исковерканных школой и средой детей, учителей и школьного начальства.

В «Мерлюсе» Паньоль-драматург вступил в единоборство с Паньолем-буржуа, Паньолем-предпринимателем. Паньоль-драматург, ярко и талантливо обнажающий казарменный быт буржуазной школы, побеждает Паньоля-буржуа и предпринимателя, фальси-

---

Новая американская звезда — пятилетняя Шарлей Темпль

фицирующего действительность и приклеивающего к изображенной им мрачной картине неизбежно фальшивый „happy end“ [1].

Мы относим этот „happy end“ к деятельности буржуа, владельца фирмы „Filmes Marcel Pagnyol“ и продолжаем ценить автора «Мерлюса» — драматурга, изобразившего правдивые сцены из быта буржуазной школы, хотя и позволившего Паньолю-предпринимателю извратить смысл этих сцен.

Если, на наш взгляд, театральная драматургия и драматургия кинематографическая — различные явления литературы, обладающие своей, особой природой, то мы никогда не противопоставляем их, мы видим их взаимодействие.

Драматургия театра обогащает драматургию кинематографа в такой же мере, как молодое искусство кино обогащает древние традиции искусства театра.

Темпы и ритмы кинематографического искусства влияют на темпы и ритмы искусства театра. Достигнувшее небывалых высот, театральное искусство слова должно быть усвоено и усваивается кинематографом.

Паньоль умышленно абсолютизирует и ядовито высмеивает недостатки первых звуковых фильмов.

«Деятели немого кино не создали говорящего фильма, потому что не знали как. Но они больше не занимались и немыми фильмами, потому что этого не хотела публика. Они изобрели нечто вроде потешного чудовища. Говорящий фильм без слов, фильм звучащий, украшенный хлопанием дверей, звоном рюмок, фильм стонущий, рыдающий, кричащий, смеющийся, вздыхающий, но не говорящий. И они нам об'ясняли, что все это от кино. Но мы-то хорошо знали, почему их дитя оставалось немым. Потому что оно не умело говорить».

Здесь его ошибка состоит в том, что необходимость учебы кинематографистов у искусства театра он понимает как обязательность отказа кинематографа от самого себя, а не как задачу освоения театральной культуры, как элемента культуры кинематографической.

[1] Счастливый конец.

Кадр из детского фильма режиссера Кудрявцевой «Леночка и виноград». Оператор Посыпкин. Фильм снимается на орденоносной кинофабрике Ленфильм. На фото арт. Я. Жеймо в роли Леночки.

На торжественной линейке. Флаг поднят. Кадр из журнала № 7 «Пионерия». Режиссер Арша Аванесова. Оператор Лебедев. Производство Союзкинохроники

Будь готов!

К. ГАВРЮШИН

Прямо на аппарат, задорно и весело бегут здоровые, загорелые дети и бросаются в прозрачные гребешки волн Черного моря. Это — лучшие ударники учебы, юные изобретатели, авиамоделисты, художники — самые молодые участники строительства нового общества.

Они поют песни, играют, устраивают самодеятельные концерты, загорают под солнечными лучами и набирают новую энергию для работы.

Это — лучшие дети страны, которые отдыхают в пионерском лагере «Артек». К ним приезжают знатные люди нашей родины. Вот герой Советского союза летчик Слепнев, зараженный безудержным весельем окружившей его детворы, вышел на середину круга и пустился в пляс, вместе с юной танцоркой в красном галстуке.

А под вечер слышится знакомая песенка:

Где гор великаны,
Где бродят туманы,
Где моря шумливый набег,—
Под старой горою,
Что стала стеною,
Раскинулся лагерь «Артек».

Ритм песенки, игр и веселых плясок детей отчетливо воспринимается с каждого кадра детского киножурнала «Пионерия», посвященного «Артеку». Ощущению музыкального ритма способствуют и текст песенки и четкий монтаж журнала. Но ритма мы не слышим, ибо киножурнал «Пионерия», который выпускает Союзкинохроника, — немой журнал.

Душа и режиссер этого журнала комсомолка Арша Аванесова, сделав более сорока выпусков «Пионерии», получила согласие руководства сделать очередной номер, посвященный «Артеку», звуковым. Однако, когда журнал был смонтирован и признан удачным не только по характеру материала, но и по ритмической, музыкальной композиции, озвучивать его не разрешили и выпустили его немым.

Казалось бы ничего особенного не случилось. Немой, так немой. Выходил же он до

сих пор только немым, ну и дальше будет немым.

Однако тут не так все просто, как кажется. Во-первых, руководство Союзкинохроники, отменяя озвучание журнала, снижает значение одного из важнейших достижений нашей пионерии — самого «Артека», ибо звуковой журнал мог бы пойти по всем экранам. Во-вторых, обедняется сам по себе материал о пионерском лагере и тем самым обкрадывается восприятие нашего детского зрителя, который очень бы хотел не только видеть, но и слышать об «Артеке» с экрана.

За четыре года не только не было выпущено ни одного, даже экспериментального звукового журнала «Пионерия», но и немым журналам не было уделено достаточно внимания. Это отношение сказалось на количестве сюжетов, снимаемых базами хроники на периферии. Большинство сюжетов снято московскими операторами, т. е. при прямом и непосредственном участии в организации каждой с'емки режиссера. Все это свидетельствует не только о слабой работе баз хроники на периферии, но и об отсутствии должного внимания у операторов этих баз к «Пионерии».

О положении журнала «Пионерия» и его энтузиастки т. Аванесовой, может быть, не стоило бы говорить, если бы вопрос шел не о детях, заботой о которых полны наша партия, правительство и все трудящиеся нашей страны.

А «Пионерия», несмотря на недостаток внимания со стороны комсомола, Союзкинохроники и «Пионерской правды», неуклонно, из номера в номер, развивается и растет.

Правда, этот рост идет не в тех темпах и не совсем в том направлении, в каких нам бы этого хотелось.

Если внимательно проследить за ходом развития журнала, если, в порядке обзора, обследовать те основные проблемы, которым уделял внимание журнал за это время, то можно увидеть очень интересную картину.

Основное внимание «Пионерия» уделяла об'ектам познавательного характера, играм, физкультуре, учебе и вопросам приобретения трудовых навыков. Вот юные топографы, пытливо изучающие принципы построения карты местности; здесь слет неуспевающих учеников.

Лето. Ребята забрались в Зоопарк и живо делятся своими наблюдениями над маленькими смешными зверюшками, собранными на площадке молодняка, а другая группа пришла в гости к дедушке-Дурову и знакомится с его дрессированными питомцами: слоном, тигром, морским львом и ученой собакой.

Историю своей родины внимательно изучают пионеры Татарии, юные натуралисты открыли тропики в Ленинграде и с увлечением изучают диковинные растения в Ботаническом саду.

Одной из любимых игр нашей детворы стала игра в челюскинскую эпопею. Ею заражены не только младший, но и средний и старший возрасты.

Эти игры прекрасно зафиксированы в журнале.

Очень выпукло отражены в целом ряде сюжетов журнала участие пионеров и школьников в социалистическом строительстве, в укреплении обороны страны, а также вопросы политического воспитания.

В нашу эпоху дети становятся участниками классовой борьбы. Это с достаточной наглядностью, доказывает журнал, правда, с помощью очень небольшого количества сюжетов.

От американских детей, являющихся помощниками взрослых в революционной борьбе, до детей шуцбундовцев, приехавших в Советский союз после разгрома рабочего восстания за рубежом, и от мужественной девочки Оли Балыкиной, разоблачившей своего отца как хищника колхозного имущества, до убийства кулаками пионера Никиты Сенина в нашей стране — таков охват событий «Пионерией».

Значительно меньше уделено внимания интернациональному воспитанию и художественной работе среди детей. В течение четырех лет журнал поместил только 5 сюжетов, посвященных интернациональному воспитанию, и примерно столько же художественной работе.

И, наконец, очень мало сюжетов о героических поступках детворы. Наша пионерская и комсомольская печать довольно часто приводит примеры героизма и бдительности детей. В 46 номерах журнала «Пионерия», вышедших в течение четырех лет можно отметить, только: пионера, спасшего поезд; да двух девочек, выполнивших свой долг дозорных задержкой отправки вагона, из которого сыпалось зерно. На территории нашего необ'ятного Союза многомиллионная детвора нередко выдвигает из своей среды маленьких героев, и их поступки, их лица может и должен замечать журнал «Пионерия». Пусть с некоторым опозданием, но каждый умный, смелый и отважный посту-

пок школьника или пионера, воспитывающий героический дух нашего молодого поколения, должен быть отражен журналом так же, как и факты, свидетельствующие об участии пионеров в классовой борьбе.

Трудно пред'являть строгие требования к журналу, выходящему раз в месяц на 250 метрах, но все же очень досадно, когда видишь, что журнал пропустил такие факты, как смотр молодых дарований, не подал надлежащим образом выставку детского рисунка, совсем почти не уделял внимания антирелигиозной пропаганде и ни одним кадром не обмолвился о том, что наша страна строила летом текущего года более 300 школ-дворцов.

Законные претензии могут пред'явить к журналу деревенские школьники и пионеры, которым уделено, сравнительно с городскими, очень немного внимания.

Непонятно также, из каких побуждений журнал «Пионерия» ни разу за четыре года не рассказал, как живет и работает вожатый пионердвижения — наш многомиллионный ленинский комсомол.

Киножурналу «Пионерия» не удалось установить делового контакта с газетой «Пионерская правда» (кажется, по вине последней), но это не должно было помешать показу «Пионерской правды» на экране, хотя бы в процессе ее выпуска в свет и в руках детского читателя.

Ни разу не показывались на экране и детские журналы — «Еж», «Мурзилка», «Вожатый» и другие, — хотя информационным материалам в новых детских фильмах место нашлось («Новый Гулливер», «Стеклянный завтрак», «Космический рейс»).

Журнал еще ищет свое собственное лицо, свой метод работы. Несмотря на это, большинство сюжетов смотрится с огромным интересом и вниманием не только детьми, но и взрослыми.

Взрослая аудитория с удовольствием смотрит, как делается будильник или перо для ручки, а в равной степени интересуется и новыми детскими играми, которые вводит институт деткомдвижения.

«Пионерия», как правило, выходит с мультипликационной обложкой, приготовляемой к каждому журналу, и мультвставками к некоторым сюжетам, что не только украшает журнал, но и делает его более доступным детскому зрителю.

Монтируется журнал просто, без выкрутасов и формалистских «штучек», что, по нашему мнению, вполне правильно, ибо детский зритель не подготовлен к восприятию сложных монтажных ассоциаций с экрана.

Внимательно и четко решены надписи почти в каждом номере журнала. Некоторые сюжеты сопровождены стихотворным текстом, что не только облегчает восприятие зрительного материала, но и самый процесс восприятия приобретает свой особый ритм, свою музыкальность.

Кто же пишет стихотворный текст для пионерского киножурнала? Оказывается, ни один поэт не написал для «Пионерии» ни одного четверостишия. Их подбирает сама Аванесова, иногда в содружестве со своим ассистентом. Кто-то назвал это «кустарщиной», но эта «кустарщина» дает нужный эффект, хотя стихи может быть и не всегда на достаточной высоте с точки зрения поэтического искусства.

Вслед за постановлением партии и правительства о внимании к детям, ГУКФ вынес решение о том, чтобы 25 процентов продукции художественных фильмов было отведено детским фильмам. Стоит ли доказывать, что эти решения в равной степени относятся и к хронике. И если хроника не составила еще плана выпуска детской хроникальной продукции, то она должна его составить, и львиную долю средств, людей и технических возможностей в этом плане дать на развитие журнала «Пионерия».

Люди старших поколений революции вспоминают в детстве своем очень немного веселых и приятных минут. И лишь в Стране советов период детства заботами партии и советской власти обеспечен всеми возможностями, какими располагает страна. Когда смотришь журнал «Пионерия», в этом убеждаешься воочию. Вот горьковский автозавод им. Молотова начал выпуск своих «ПДУ» (педальный детский из утиля), а затем, вдруг, видишь дети ткачей и ткачих Трехгорной мануфактуры соревнуются на самодельных автомобилях в пробеге Москва — Ногинск. Здесь радует сердце и глаз не только забота ткачей о своих детях, но и внимание огромного автомобильного гиганта нашей страны, которому, казалось бы, не до детских автомобилей.

★

Забота всего общества о воспитании нового поколения лишь подчеркивает необходимость уделения большего внимания журналу «Пионерия» со стороны хроники, ЦК комсомола и особенно нашей печати.

Журнал должен собрать своих зрителей. Он может и должен обрасти своим акти-

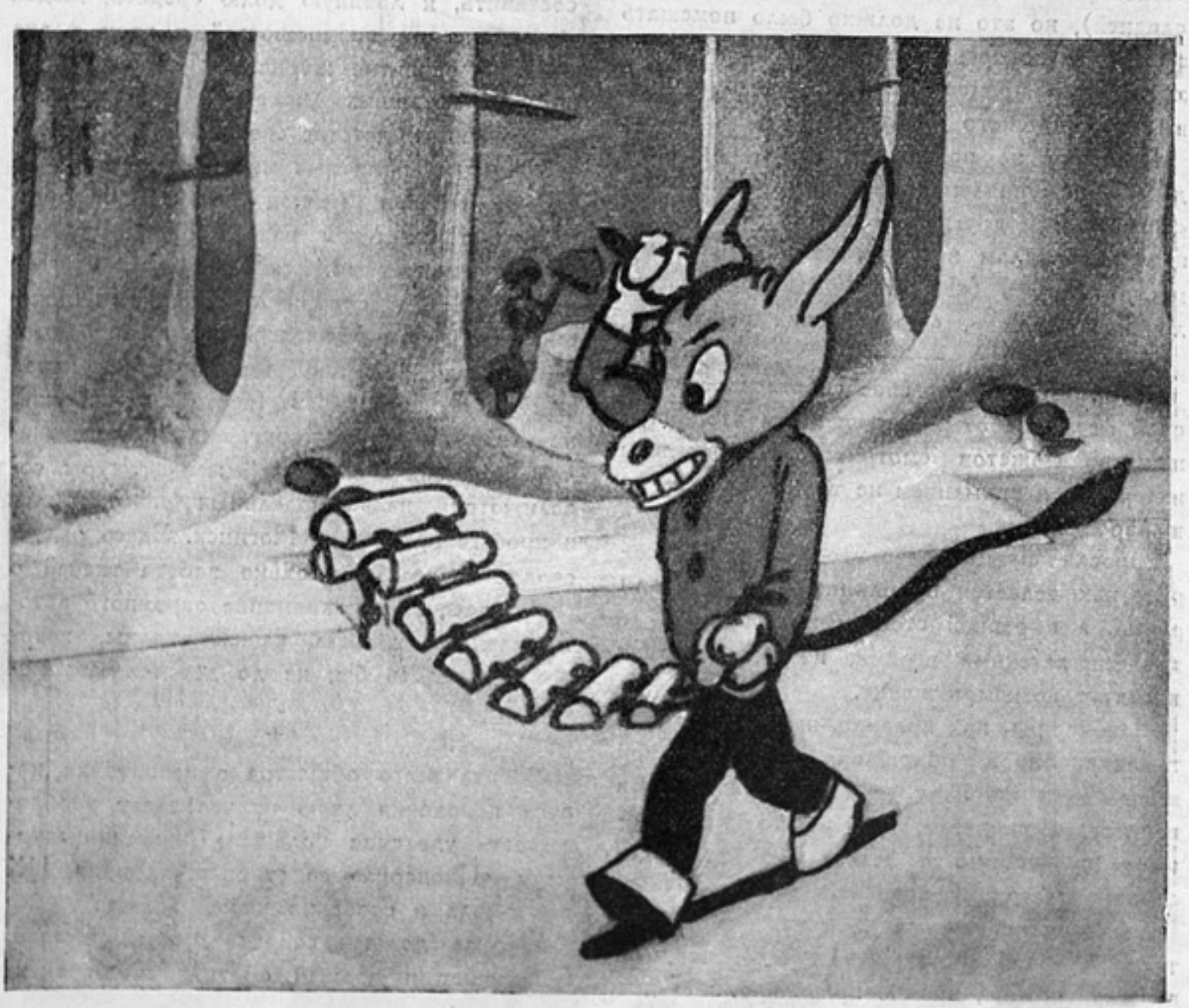
вом, как и его «братья на бумаге». Вокруг «Пионерской правды» и детских журналов — актив читателей. Такой же актив может появиться и вокруг «Пионерии». Журнал может иметь редколлегию, которую московские пионеры и комсомол выделят с большой охотой, так же как и Наркомпрос, бывший некоторое время одним из отцов «Пионерии».

Возможности журнала ширятся и растут. С пятнадцати экземпляров в 1931 году к тридцати экземплярам в 1933 году и к пятидесяти трем экземплярам в 1935 году — вот рост тиража журнала. Пионеры и комсомол должны поднять свой голос за дальнейшее увеличение тиража журнала и добиться того, чтобы он выпускался в звуковом и немом вариантах.

Уже есть возможность печатать журнал на узкой пленке. Тысячи узкопленочных аппаратов уже распространены по СССР. Они пошли в школы, в клубы и по домам. Они могут и должны показывать журнал «Пионерия» с узкой пленки. Этого добиться не так уж трудно. Наркомпрос может включить киножурнал «Пионерия» в число кинопособий по обществоведению. От этого и уроки обществоведения и школьники только выиграют.

Многомиллионная армия школьников и пионеров хочет и должна иметь свой звуковой журнал — «Пионерию». Ибо наши дети растут в самой счастливой стране, крепнущей под знаменем Ленина — Сталина.

Кадр из звукового мультфильма режиссеров А. Иванова и П. Сазонова «Квартет». Производство студии художественной мультипликации Мосфильм.



Рассказы в картинках — на экране

В. СОЛЕВ

Произведения детских писателей и рисовальщиков нашли новый путь к советской детворе.

Этот путь — диапозитивные фильмы (пленочные диапозитивы), которые с начала текущего года выпускаются Пятой фабрикой Союзтехфильм наряду с другими своими учебно-воспитательными изданиями на пленке. Пятая фабрика Союзтехфильм переработала и переиздала на пленке, в виде «рассказов в картинках», 90 названий популярнейших детских авторов Москвы и Ленинграда: Маршака, Чуковского, Чарушина, Бианки, Кассиля, Барто, Житкова, Федорченко (автор «Самого грязного»), Александровой, Гурьян и многих других. Всего привлечено к работе свыше 25 детских писателей, активно занятых переработкой своих вещей для диапозитивного экрана, и свыше 35 художников. Специфика детских художественных диафильмов в значительной мере отлична от привычной для писателей и художников книжно-журнальной работы, приближая их к сфере интересов чисто экранного порядка.

Каковы сюжеты и рисунки, удовлетворяющие специфике диафильма? В чем лежит вообще специфика этого дела? Вопрос этот нужно с возможно большей полнотой осветить, чтобы наиболее продуктивно работать над диафильмами в будущем.

Что представляют собой сюжеты детских диапозитивных фильмов? Приведем некоторые из них, для того чтобы читатель получил сразу более ясное представление об этом деле.

Сторож колхозной конюшни заснул на дежурстве. Конокрады увели табунок лошадей прямо из сарая. Ребята обращаются за помощью к ночующему в совхозе летчику. Тот взлетает над полями, замечает табун, когда его уже загоняют в лес. Машина спускается низко к земле и шумом своего мотора отгоняет коней обратно в колхоз. («Аэроплан-Пастух»).

Жил и трусливый пес Бобка и озорной кот Василий Васильевич. А ребята получили в подарок крольчиху. Сделала крольчиха себе норку, стали оттуда крольчата выползать. А кот Василий Васильевич схватил одного в зубы — и бежать. Тогда пес Бобка — откуда у него храбрость взялась — кинулся вдогонку за Васькой, отбил крольчонка и еще Ваську потрепал здорово. С тех пор Бобка героем ходит («Васька, Бобка и Крольчиха»).

Давно-давно жил один непоседа-слоненок. Он ко всем взрослым с вопросами приставал. А у слонов тогда еще и хоботов-то не было. Они и драться не могли. Все, кто хотел, слоненка обижали. Захотелось слоненку узнать: что кушает за обедом крокодил. Никто ему толком ничего не сказал, но он продолжал допытываться, пока не набрел на самого крокодила. Тот воспользовался доверчивостью слоненка и

Кадр из диафильма «Почему у слона такой нос». Автор Р. Киплинг. Художник В. Сутеев. Производство 5-й фабрики Союзтехфильм

чуть не стянул его за нос в воду, себе на обед. Еле тот отвертелся. А нос таки крокодил ему вытянул. Ну, и к лучшему — зато теперь у слонов есть прекрасное средство борьбы и работы («Слоненок»).

Под одним мостом жил волк. Вот, надо было через мост трем козлам переходить: маленькому, среднему и большому. Сперва пошел маленький, а волк — на него. Козел и говорит: зря ты меня сожрать хочешь — сзади пожирнее идет. Волк его пропустил. Средний козел говорит: сзади меня побольше идет. Волк пропустил и его. А самый большой козел — взял да и скинул волка с моста («Три козла»).

Родился один утенок не такой как все. Одна мать им была довольна, а весь прочий двор — терпеть его не мог. Взял и удрал утенок с птичьего двора. Долго он скитался и осенью и зимой, и в лесу и у людей, а весной навстречу перелетным лебедям попал — будь, что будет! А те его хорошо приняли. Посмотрелся утенок в воду, а он оказывается и сам лебедем вырос. Яйцо-то под утку лебединое было подложено («Гадкий утенок»).

Сюжеты, пригодные для диафильмов, — в основном это те, которые идут для серийного рисунка, помещаемого на страницах печати. Другое мерило, более общего характера — таково: чем большее количество иллюстраций приходило в голову художнику при журнально-книжном опубликовании вещи, тем больше вероятий, что она может быть вообще рассказана рисунками, что она сможет послужить материалом для диафильма.

Кадр из диафильма «Тараканище». Автор К. Чуковский. Художник Сережников. Производство 5-й фабрики Союзтехфильм

Разумеется, можно дать рисунок к каждому имени существительному, встречающемуся в рассказе, но получится ли это занятно и весело? Даже у хорошего художника вещь может получиться однообразной и недоходчивой. В этом отношении характерен диафильм по народной сказке «Лиса и журавль» (рис. художника Евгана), вообще говоря очень ритмично и тонко поданный. Все время на экране находятся только две фигуры. Дети же любят более резкие отличия, большее разнообразие материала.

Имена существительные... Одно время казалось, что вообще лучше всего будут получаться вещи, обильные именами существительными. На фабрику был принесен фотосценарий, целиком построенный на статичных моментах: ни одного глагола — сплошная «игра крупными планами».

Потом стало ясно другое. Сохраняя об'емность и доходчивость литературного рассказа, диафильм требует еще кинематографически острой сюжетности. Психологической повести на диапозитивах не создашь. Лучше всего поэтому удаются те вещи, которые принадлежат авторам, обладающим хорошей изобразительной культурой.

Очень высоко по тонкой отделанности вещей надо поставить работы ленинградского художника-писателя Евгения Чарушина. Автор или иллюстратор нескольких десятков своих и чужих детских книг, в том числе ряда вещей Маршака — Чарушин в диафильме получается изумительно цельно. Его «Щур», «Волчишко», «Как Мишка большим стал» — одни из самых доходчивых до ребят вещей.

В манере Чарушина хорошо удалась серия вещей «Про тигра Ваську» писательниц-художниц О. и Е. Перовских. Слишком тонкий штрих делает, к сожалению, первую из вещей этой серии невозможной для показа на кинопередвижке (то-есть большим аудиториям): сильный свет окончательно забивает тонкие линии рисунка на большом и сияющем экране.

Далее необходимо отметить народные сказки художника В. Лебедева. Затем «Про обезьянку» Житкова (несмотря на технически неудачные рисунки, вещь получилась вполне цельной). Удачно, как всегда, получились многие вещи Маршака и Чуковского.

Для большой же массы детских писателей диафильм служит прекрасной школой работы над образом. В сущности диафильм растит авторские кадры для детского кино, и в первую очередь для детской мультипликации.

Редакция Пятой фабрики сейчас проводит первый отбор образно доходчивых вещей, которые могут современем вырасти в цельные кинематографические сюжеты.

Рисунки диафильмов

Нет ли, однако, принципиальной разницы между восприятием «динамичного» рисунка мультипликации и статичного диафильма? Опыт показал следующее: ребята дополняют своим воображением отсутствующее на экране движение. Соседние кадры диафильма прекрасно связываются ими в единое смысловое целое.

Год назад, когда впервые заговорили о детском сюжетном диафильме, худ. Цехановский говорил, что монтаж сюжетных диапозитивов — явление того же порядка, что и монтаж мульфильмов, с той только разницей, что всякие монтажные эксперименты с мультипликационными фильмами требуют колоссального количества времени и труда. Своего «Балду» Цехановский хотел смонтировать сперва в виде диапозитивного фильма с тем, чтобы выявить все длинноты и увлечения трюком, оставив один только голый сюжет.

Это замечание блестяще подтвердилось практикой. Тот, кому привелось хоть раз быть на большом (в 100 человек) просмотре диафильма ребятами, тот неизменно бывал поражен, как легко темперамент и воображение детей дополняют недостающее движение.

Особенно показательны в смысле доходчивости до ребят были «Веселые ребята» бр. Гримм в рисунках худ. Евган, а также «Тараканище» Чуковского с рисунками художника Сережникова. Смех тут переливается из кадра в кадр, как на самой заправской кинокомедии. Нужно отметить, впрочем, что оба художника принадлежат к числу тех, кто больше всего работал над диафильмами и сумел уловить самое существо дела.

Каков должен быть рисунок диафильма? К чему он ближе, к книге или к мультипликации?

Книжный рисунок недостаточно лаконичен. Он рассчитан на то, чтобы рассматривать его «на свободе», почти вне контекста. Нельзя соблазняться и его мнимым количеством, книжные иллюстрации всегда недостаточны по числу. Опыт показал, что в среднем диафильму нужно 20—30 рисунков, а не 10—15, как в книге. Иначе получается слишком много надписей.

Кадр из диафильма «Волчишко». Автор-художник Чарушин. Производство 5-й фабрики Союзтехфильм

Ближе к цели — манера «рассказа в рисунках». Тут есть и лаконичность и смысловая загруженность. Зато самый штрих оказывается слишком худосочным. На статичном экране слишком проступает фактура полотна, слишком «белесым» получается на нем рисунок. При сильном свете передвижки он вообще еле виден.

То же соображение относится отчасти и к рисунку мультипликационному. Тут еще добавляется иногда то, что мультипликаторы не всегда владеют уменьем передачи движения в статичном рисунке.

Тут мы снова возвращаемся к книжному рисунку. Книжным иллюстраторам передача движения удается прекрасно, и это их свойство необходимо сохранить для диаэкрана.

Художники-мультипликаторы могли бы, возможно, сыграть ведущую роль в деле развития диафильма. Наиболее показательны, однако, успехи новых для экрана художников, «подготовленных» для экрана в процессе работы над диафильмом. Это Сережников и Евган. Им только необходимо овладеть большей свободой в обращении с планами. При показе некоторых рисунков в их диафильмах хочется подойти к экрану и показать зрителям пальцем, на что следует особенно внимательно смотреть. Разумеется, это удобнее было бы сделать путем простой копировки каждой ценной детали в самостоятельный кадр.

Ритмичность и плавность зрелища достигается при этом не так просто. Современем, однако, обогащенные опытом личного чтения вслух перед детьми своих диафильмов, не один художник и автор переработают свои диапозитивные работы в сторону более смелого кинематографического монтажа рисунков.

Кадр из диафильма «Путаница». Автор К. Чуковский. Художник Ротов. Производство 5-й фабрики Союзтехфильм

Ознакомляя ребят с интересными замыслами художников-мультипликаторов (некоторые вещи их представляют собою неосуществленные мультипликационные комедии), Пятой фабрике следует внимательно отнестись и к материалам наличных «рассказов в рисунках». Легко собрать вещи Антоновского, Малаховского, много работавших над ними в «Еже» и других журналах. Вместе с тем надо заботливо отыскать единичные вещи других рисовальщиков.

За границей были сделаны попытки использовать для диапозитивов еще один жанр рисунка — силуэтный. Во Франции в свое время были изданы таким образом почти все известные сказки Гриммов, Андерсена и др. Дело это, кажется, не развилось, потому что рисунки были изданы на стекле, показ их был громоздким, неритмичным и несвязным. По сути же дела — педагоги силуэтную манеру приветствовали и особенно в сказочном жанре: силуэт оставляет много места для дополнения рисунка воображением. Возможно, что для диафильмов следовало бы использовать мастеров советского силуэтного рисунка, группировавшихся одно время вокруг журналов «Чиж» и «Еж».

Надо пожелать, чтобы будущая работа по выпуску диапозитивных лент продолжалась с учетом всей специфики дела диафильма, чтобы темплан фабрики не повторял плана Детгиза за текущий или предшествующие годы, а наметил бы пути создания своей собственной тематики, своих собственных жанров.

Не стоит повторяться. Приведем пару новых примеров. Как интересно смотрятся, напрьмер выпущенные уже в виде диаленты «Загадки и разгадки» С. Маршака. В манере этих загадок можно создать не одну, а много вещей по типу «узнай что это такое», «архитектурной викторины» и пр.

Очень забавный жанр «сказки-шутки» был предложен к экранизации группой ленинградских педагогов. Сказка называется «Старый Гассан и утки». Живет Гассан вот в таком небольшом домике (рисуется кружок). Смотрит Гассан вот из такого окошка (другой кружок, внутри первого). А рядом лежит озеро (дается неправильный овал). На озере утки плавают (несколько линий). Пошел Гассан из дома к озеру (рисуется линия) и выстрелил в уток. А те отлетели в конец озера (несколько линий). Гассан и пошел домой (другая линия), никого не поймавши. А вот мы с вами и уток не стреляли, и на озеро не ходили, а одну утку получили (все линии, вместе взятые, образовали фигуру утки с глазом, крылышками и хвостом).

В этом роде можно в детской литературе найти немало других вещей, вполне поддающихся передаче на экран.

Наряду с 90 названиями для дошкольного и младшего школьного возрастов Пятая фабрика Союзтехфильм имеет в своем активе еще 130 названий диафильмов школьных, выпущенных при ближайшем участии большинства авторов стабильных учебников.

Пятая фабрика Союзтехфильм приходит к 5-й годовщине своего существования с интересным и важным начинанием. Она становится «детским издательством» советской кинематографии, вокруг которого, быть может, стоило бы сгруппировать в свое время и базу детской мультипликации.

Кадр из диафильма «Похищение кота». Автор Каринский. Художник Ротов. Производство 5-й фабрики Союзтехфильм

Хроника кино

Детская студия Мосфильм

На Московском кинокомбинате в течение 1935 г. выпущены детские фильмы «Пастушенок» (реж. Ай-Артьян), «Про обезьянку» и «Стеклянный завтрак» (реж. М. Степанов). К Октябрьским праздникам будет закончен фильм «Космический рейс» (реж. В. Журавлев). Начат производством фильм «Дети капитана Гранта» (реж. Вайншток), который будет закончен в начале 1936 г.

Организованная в августе с. г. студия детских фильмов развернула работу по выполнению производственной программы 1935 г. на основе приказа ГУКФ о выпуске детских фильмов в размере 20% к общему плану производства фабрики.

В связи с этим пущен в производство немой фильм о колхозных ребятах «Учитель» (реж. П. Зиновьев) по сценарию Тарасова и Калинина. Фильм в 3 частях и будет закончен производством в ноябре текущего года. В этом же году будет закончен небольшой фильм «Сестренка» (реж. М. Степанов).

Работа по созданию сценариев для 1936 г. ведется в двух направлениях. С одной стороны, заказываются сценарии и ведется работа с авторами над заявками, либретто и сценариями, а с другой — устанавливается связь с рядом образцовых школ, где будут подвергнуты обсуждению тематический план, некоторые либретто и готовые сценарии перед пуском их в производство.

В плане 1936 г. предположено отвести некоторое место экранизации произведений классиков: Пушкин, Толстой, Чехов, Гоголь и др., чтобы дать средней школе фильмы по литературе.

Окончательный список экранизируемых произведений будет установлен в зависимости от общего об'ема производства детских фильмов на 1936 г. Вместе с тем целый ряд писателей и сценаристов работает над сценариями, часть которых будет пущена в производство уже в конце текущего года. Анна Ян заканчивает сценарий «Сыи снегов» на тему о культурном росте нового человека в условиях крайнего Севера.

В. Маркичев работает над звуковым сценарием из жизни школы под условным названием «Путешествие».

Сценаристы Рахтанов и Абрамов написали сценарий об американской школе под названием «Крос Коунтри».

Привлекаются в качестве авторов-писателей детских сценариев А. Барто, С. Маршак, Л. Кассиль и другие, которые разрабатывают ряд сценариев по своим книгам или напишут оригинальные произведения для экрана на темы, предложенные студией.

Одной из своих задач студия ставит постановку методической работы как по учету интересов детского зрителя, так и по линии постановки целого ряда проблем педагогического и педологического характера в вопросах производства детских фильмов.

Московская студия детских фильмов

Режиссер М. Барская приступила к работе по постановке нового звукового детского фильма «Отец и сын». Сценарий написан М. Барской и кинодраматургом Ядиным. Фильм снимается Московской студией детских фильмов.

Московской студией детских фильмов начаты под Киевом с'емки большого звукового фильма «Трое с одной улицы». Обе серии фильма будут сниматься одновременно в одних и тех же местах.

Сценарий «Трое с одной улицы» написан Н. Г. Шпиковским по материалам одноименной повести Л. Ларионой.

«Трое с одной улицы» — первый фильм, который снимается с предварительной установкой на наиболее подходящий для юношеского восприятия метраж. Каждая серия должна представлять законченный фильм, метраж которого не превышает 1 800 метров.

Состав с'емочного коллектива: режиссер-постановщик Н. Шпиковский, операторы — А. Панкратьев и В. Окулич, художник — И. Шпинель, композитор — Кл. Корчмарев, звукооператор — Егиазаров. В фильме из профессиональных актеров снимаются Коваль-Самборский, Ляшенко и др.

Ассистенты режиссера — тт. Дик и Феллер — провели в Киеве большую работу по отбору и предварительным пробным с'емкам ребят — будущих участников фильма.

Одновременно с звуковым вариантом будет сниматься немой по специально написанному сценарию.

ГУКФ намечается выпуск сценария отдельным изданием в виде киноповести, иллюстрированной кадрами из фильма, эскизами к ней и песенками, входящими в фильм.

ЦК комсомола Украины оказывает группе, работающей сейчас в Киеве, активную поддержку и внимание.

Выпуск на экраны 1-й серии намечен на апрель 1936 г.

Детская студия „Ленфильм"

В Ялте идут натурные с'емки звукового полнометражного фильма «Леночка и виноград» по сценарию Шварца и Алейникова. Картину ставит режиссер Детской студии Ленфильм Кудрявцева. Оператор Посыпкин. В роли Леночки снимается артистка Я. Жеймо. Кроме того в картине заняты засл. арт. Б. Чирков, арт. театра ЛОСПС Гофман и другие. В ноябре группа вернется в Ленинград.

Режиссер Ленфильм Н. Лебедев снимает звуковой детский фильм «Федька», по сценарию Д. Левина. Фильм рассказывает о судьбе крестьянского мальчика, попавшего в годы гражданской войны в один из отрядов Первой конной. Всю натурную часть группа снимает в Калинине в подшефном Ленфильм полку. Автор сценария Д. Левин принимает активное участие в с'емках фильма. Снимает картину оператор В. Чулков.

Режиссер В. Казачков в Детской студии Ленфильм приступает к постановке звукового короткометражного детского фильма «Чудесный корабль», по сценарию Лидии Варковицкой.

В основу сценария положена фактическая история одного изобретения. Автор этого изобретения 14-летний мальчик привлечен фабрикой для консультации постановки. Им же будет сконструирован макет корабля, который во время с'емок будет управляться на расстоянии.

Писатель М. Слонимский работает над сценарием о Пушкине-лицеисте для режиссера Народицкого.

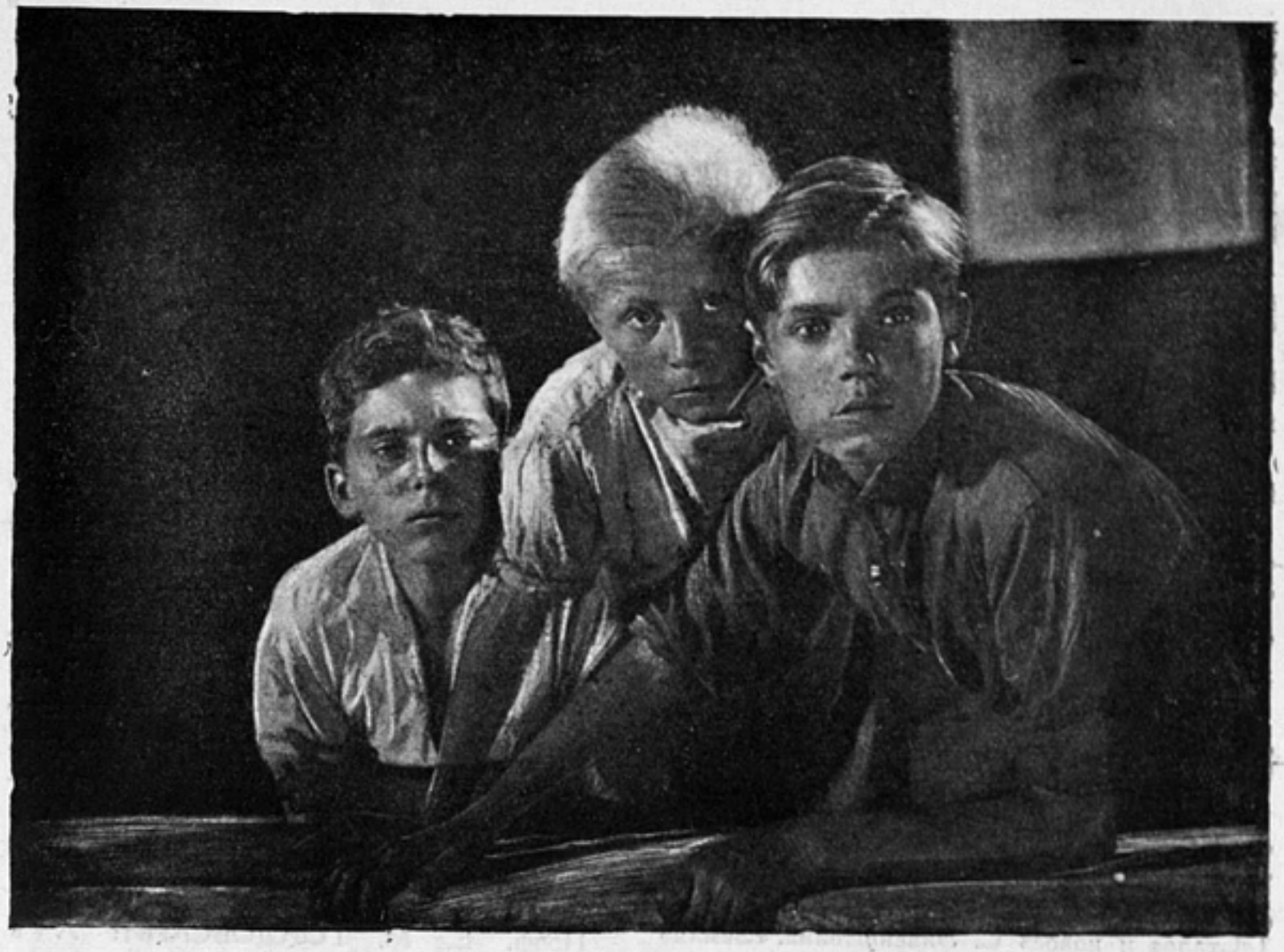
В тресте Украинфильм

На Киевской кинофабрике начались с'емки детского фильма «Временное перемирие», по сценарию писательницы А. Барто. Постановка поручена худож. руководителю Госцентюза А. Окунчикову. Режиссер Л. Бодик. Музыка написана композитором засл. арт. А. Крейном.

Основная тема картины — вопросы дружбы и товарищества в советской школе.

В фильме снимается 11 ребят в возрасте от 7 до 14 лет. Прежде чем приступить к с'емкам, ребята вместе с вожатым провели два месяца в дневном санатории. Группа отсняла в Москве в Парке культуры и отдыха им. Горького аттракцион «вертящееся колесо». Вся остальная натура будет снята

Тая Задиркина 8 лет в роли первоклассницы в фильме «Временное перемирие». Картина по сценарию А. Барто снимается на Киевской кинофабрике Украинфильм. Художественный руководитель А. Окунчиков. Режиссер Л. Бодик



Три основных героя фильма режиссера Н. Шпиковского «Трое с одной улицы». Производство Московской студии детских фильмов.

в Киеве и заключительные кадры на военном корабле в Севастополе. Картина должна быть закончена к маю 1936 г. Фильм снимается на русском и украинском языках и в немом варианте.

На Одесской кинофабрике режиссер Б. Шелонцев заканчивает с'емки звукового фильма «Кондуит» по сценарию Кассиля. Б. Шелонцев заканчивает с'емки звукового и засл. арт. А. Костричкин.

Студией рисованных фильмов Киевской кинофабрики закончен короткометражный звуковой мультфильм «Тук-Тук и Жук» для школьников по сценарию Донченко, режиссеры—художники Е. Горбач и С. Уецкий.

В «Тук-Тук» впервые применен метод пре-синхронизации, т. е. предварительно записан звук и уже по точному расчету звуковой дорожки нарисованы кадры.

Сейчас режиссеры работают над следующим фильмом — «Тук-Тук в Зоопарке».

Режиссер Одесской кинофабрики Григорович приступил к с'емкам детского фильма «Солнечный маскарад». Сценарий написан детским театральным драматургом Н. Шестаковым. В настоящее время группа находится в экспедиции.

На кинофабрике Межрабпомфильм

Заканчивается производством звуковой детский фильм «Ледовый поход». Автор-режиссер В. Немоляев. Оператор А. Петров: В фильме снимался Герой Советского союза Молоков и заслуженный артист Жаров.

Библиография

Выходят из печати и в ближайшее время поступают в продажу

«КРЕСТЬЯНЕ». М. Большинцова, В. Портнова и Ф. Эрмлера. 84 стр. Цена 2 р. 25 к. (в пер.). Тираж 5 000. Кино-фотоиздат, 1935.

Литературный сценарий фильма.

И. БАЧЕЛИС. «Крестьяне», монография. 80 стр. Цена 2 р. 50 к. (в пер.). Тираж 5 000. Кино-фотоиздат, 1935.

В монографии дан сравнительный анализ трех крупнейших фильмов о колхозах («Старое и новое» С. Эйзенштейна, «Земля» А. Довженко и «Крестьяне» Ф. Эрмлера) и рассмотрены отдельные проблемы стиля социалистического реализма.

Книга рассчитана на работников кинематографии, искусствоведов, литературоведов, студентов художественных вузов, литературных факультетов и актив самодеятельных кружков.

К. ВИНОГРАДСКАЯ. АННА. Литературный сценарий. 64 стр. Цена 2 р. 50 к. Тираж 3 500 экз. Кино-фотоиздат, 1935.

Сценарию предпослана вступительная статья И. Ф. Попова.

В настоящее время на кинофабрике Мосфильм реж. И. Пырьев снимает картину по этому сценарию. Роль Анны исполняет засл. арт. А. Войцик. Фильм будет окончен в 1935 г.

Н. АГОКАС. Цветное кино. 240 стр. Цена 6 р. (в пер.). Тираж 3 000 экз.

Предисловие В. Нильсена.

В книге излагаются теоретические основы цветной кинематографии, дается критическая оценка всех существующих методов работы над цветным фильмом, описываются опыт и перспективы этого дела в СССР.

Книга Н. Агокаса является первой работой не только у нас, но и в мировой литературе, дающей подробное техническое описание наиболее интересных или нашедших распространение на Западе методов и достижений цветной кинематографии.

Книга иллюстрирована 156 рисунками в тексте.

Проф. Е. М. ГОЛДОВСКИЙ: Луи Люмьер. К сорокалетнему юбилею кинематографа. 148 стр. Цена 1 р. 60 к. в пер. Тираж 5 000 экз. Кино-фотоиздат, 1935.

Автор книги на основании материалов, полученных лично от Луи Люмьера, в популярной форме излагает историю изобретения кинематографа, описывает жизнь и деятельность изобретателя кино Луи Люмьера, работы его предшественников по получению «движущихся картинок», первые демонстрации кинематографа, первые фильмы и впечатления зрителей. В книге приводятся данные о первых шагах кинематографа во Франции, России и других странах, а также о состоянии кинопромышленности в СССР.

В заключение автор рассказывает о последнем достижении Луи Люмьера — стереоскопическом кино; это изобретение Луи Люмьер лично демонстрировал автору в Париже в июле 1935 года.

Книга иллюстрирована фотографиями материалов по истории кино.

Книге предпослана вступительная статья Б. Шумяцкого.

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией С. Гинзбург

Издатель — Журнально-газетное об'единение

Уполномоченный Главлита Б—13601 Зак. типогр. 604 Заказ издат. 320 Тираж 6000

Об'ем журн. 4½ п. л. Колич. зн. в печ. листе 79 200. СтАт. 65-176 × 250 мм

Поступил в производство 10/IX 1935 г. Подписан к печати 1/X 1935 г.

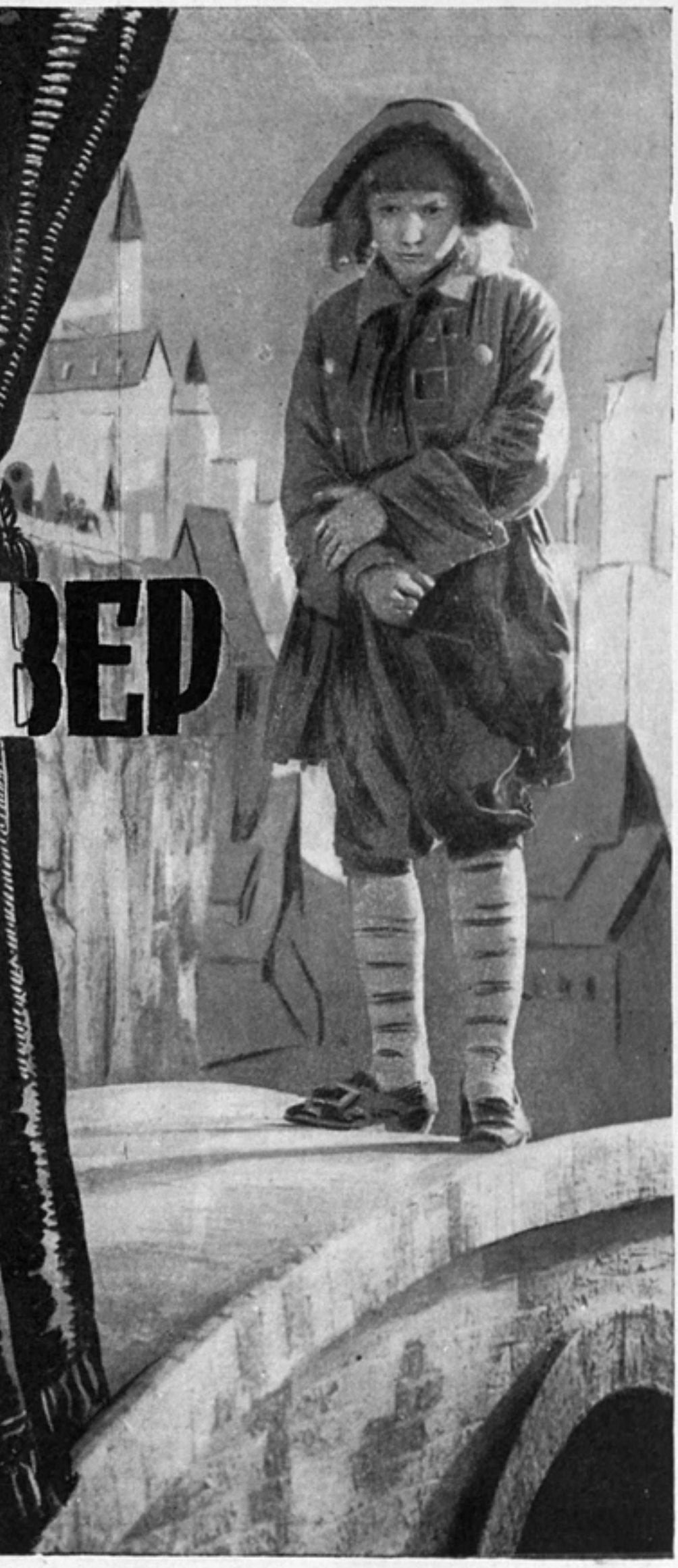
Тех. редактор Н. Аузан

Адрес редакции — 1-й Самотечный пер., д. 17, тел. Д 1-43-80

Типография и цинкография Жургазоб'единения. Москва, 1-й Самотечный пер., 17

ЗАКОНЧЕН ПРОИЗВОДСТВОМ
И ВЫПУСКАЕТСЯ
НА ЭКРАНЫ СОЮЗА
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ
НЕМОЙ ВАРИАНТ

НОВЫЙ ГУЛЛИВЕР



СЦЕНАРИЙ ЗАС. ДЕЯТ. ИСКУС.
Г. РОШАЛЬ
И ЗАСЛ. АРТИСТ РЕСПУБ.
АЛЕКСАНДР ПТУШКО
МУЗЫКА ЛЬВА ШВАРЦА
ТЕКСТ И ПЕСЕН
С. БОЛОТИНА
ГЛ. ОПЕРАТОР
Н. РЕНКОВ
ОПЕРАТОР
ШКВАРЕНКОВ
ХУДОЖНИК КУКОЛ
САРРА МОКИЛЬ
ХУДОЖНИК МАКЕТОВ
Ю. ШВЕЦ
СКУЛЬПТУРА
О. ТАЕЖНОЙ
РАБОТАЕТ С КУКЛОЙ
Ф. КРАСНЫЙ

ПРОИЗВОДСТВО
МОСКОВСКОЙ
КИНО Ф-КИ
МОСФИЛЬМ

М 70 11

Цена 1 р. 50 к.

13 ОКТ 1935

Советское кино

Орган ЦБ секции творческих работников ЦК Союза кино

Советское кино

охватывает все основные стороны деятельности советской кинематографии, уделяя особое внимание кинопромышленности как одной из областей советского искусства

Советское кино

разрабатывает вопросы постановки фильмов вопросы кинодраматургии, актерского, режиссерского и операторского мастерства, вопросы жанров и стиля советской кинематографии, вопросы технического усовершенствования нашего кинопроизводства и техники с'емки

Советское кино

рассчитан на творческих работников кинематографии и смежных областей искусства и культурной работы, учащихся в киноучебных заведениях, а также на читателя, интересующегося советской кинематографией. В 1935 году в журнале „Советское кино" будет значительно расширен отдел заграничной информации. В журнале регулярно будут помещаться отзывы кинопрессы о советских фильмах, идущих за границей; отрывки из лучших заграничных сценариев; критические статьи ведущих революционных критиков Запада и Америки о текущих событиях зарубежного кино; подробная информация о работе киноорганизаций за рубежом. Отдел заграничной информации будет богато иллюстрирован фотографиями — кадрами из заграничных фильмов.

В СОВЕТСКОМ КИНО печатаются: 1) рецензии, критические статьи, обзоры вновь выходящих фильмов, 2) литературные сценарии ведущих постановок 1935 года, 3) статьи о работе режиссеров, операторов и актеров, 4) информации и обзоры о текущей работе на кинопроизводстве и отдельных постановочных групп

Советское кино

выходит книгами размером пять печатных листов каждая в двухкрасочной обложке. Каждый номер содержит четыре цветных вкладки из лучших постановок и до 50 текстовых иллюстраций